

El ensayo literario

Entre las premisas y la argumentación crítica

Fabio Jurado Valencia

6

ISSN: 2422-4707

CUADERNOS DE LA LECTIO

julio-diciembre · 2017



UNIVERSIDAD
CENTRAL



Fabio Jurado Valencia (Buga, Valle - Colombia, 1954). Doctor en Literatura (UNAM, México). Profesor de la Universidad Nacional de Colombia. Autor de una importante suma de textos académicos, entre ellos, *El lenguaje y la literatura en la transformación de la escuela*; *Rosario Castellanos, esa búsqueda ansiosa de la muerte*; *Ray Bradbury, literatura fantástica*; y *Pedro Páramo de Juan Rulfo, murmullos, susurros y silencios...*

Cuadernos de la Lectio, n.º 6 julio-diciembre · 2017

El ensayo literario

Entre las premisas y la argumentación crítica

Fabio Jurado Valencia



**UNIVERSIDAD
CENTRAL**
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
HUMANIDADES Y ARTE



**Comité Editorial de la Facultad
de Ciencias Sociales, Humanidades y Arte**

Nina Alejandra Cabra Ayala
César Báez Quintero
Manuel Roberto Escobar
Nancy Malaver de Giacometto
Claudia Carrión
Héctor Sanabria Rivera
Ruth Nélide Pinilla
Yairsiño Oviedo Correa

Rector
Rafael Santos Calderón

Vicerrector académico
Luis Fernando Chaparro Osorio

**Vicerrector administrativo
y financiero**
Nelson Gnecco Iglesias

Esta es una publicación semestral del Departamento de Creación Literaria
de la Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Arte.

Nina Alejandra Cabra Ayala
Decana

Roberto Burgos Cantor
Director del Departamento de Creación Literaria
Adriana Rodríguez Peña
Coordinadora Académica de Creación Literaria

ISSN: 2422-4707
Cuadernos de la Lectio, n.º 6
julio-diciembre · 2017

Autor: Fabio Jurado Valencia
Varios autores
Ediciones Universidad Central
Calle 21 n.º 5-84 (4.º piso). Bogotá, D. C., Colombia
PBX: 323 98 68, ext. 1556

Preparación editorial

Coordinación Editorial

Dirección: Héctor Sanabria Rivera
Coordinación editorial: Jorge Enrique Beltrán
Diseño y diagramación: Patricia Salinas Garzón
Corrección de estilo: Deixa Moreno Castro

Composición de cubierta: Patricia Salinas. <https://pixabay.com>

Editado en Colombia - *Published in Colombia*



Material publicado de acuerdo con los términos de la licencia Creative
Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International
(CC BY-NC-ND 4.0).



CONTENIDO

Palabras liminares	5
El autor	7
El ensayo literario: entre las premisas y la argumentación crítica	9
Fabio Jurado Valencia	
Dos ensayos seleccionados por Fabio Jurado Valencia	21
Memorias de cocina y bodega	23
Alfonso Reyes	
Nuestra América	27
José Martí	
Ensayo literario.....	35
Escribir	37
Marguerite Duras	

• Michel de Montaigne, grabado del siglo XIX de autor desconocido.
Fuente: <https://danassays.wordpress.com>.

PALABRAS LIMINARES

Por el ensayo

En la gentil o previsoramente tradición de aquellos autores que se dirigían al lector, con explícita invocación, el señor de Montaigne fue uno de quienes enriquecieron esa forma de introito.

Ese autor que, de cualquier manera, se dirigía a un lector innominado, incierto todavía, es probable que anticipara —en la imaginación o el deseo— al lector con el cual su texto escaparía a las incertidumbres, sigilos, horizontes voluntariosos de su creación, para moverse en la libertad dispuesta de su lectura y protegido por su intimidad, tan asediada.

Montaigne se anticipó a Flaubert, al afirmar allí, que la materia y las preocupaciones de su obra no son nada distinto a él mismo. “Así, lector, yo mismo soy la materia de mi libro (...)”. Con discreta ambición espera que parientes y amigos encuentren sus rasgos y humor una vez se haya perdido. Bello nombre de la muerte: perdido.

¿Se pierde de los vivos o se pierde en el bosque inexplorado de la muerte?

Sea lo que sea, allí queda en sus textos un testimonio de la búsqueda empecinada y libre por conocerse a uno mismo.

Sin embargo, la primera frase que dirige el señor de Montaigne al lector dice: “Es este un libro de buena fe, lector”.

La buena fe adquirió en las culturas jurídicas una condición de principio para los actos y negocios. En la especie de carta que el autor de los Ensayos

dirige “Al Lector”, aparece esa disposición de la voluntad que excluye intencionalidades no virtuosas, o perversas, o que ocultan algo.

Justo en estas dos ideas traídas arriba —la de ser uno mismo, en últimas, la materia de la obra escrita y la afirmación de la buena fe— es posible hallar dos elementos que forman parte de la naturaleza del arte.

El uno y el otro emparentan, desde la obra de quien es considerado padre de esta forma, el ensayo con la naturaleza de la creación literaria.

“La señora Bovary soy yo”, afirmó una vez Flaubert.

“No se hacen novelas con grandes ideas”, afirmó en otra.

Al establecer el género ensayo, el señor de Montaigne propone una manera propia de discurrir y pensar en la creación literaria. De indagar desde dentro una posible conciencia crítica.

La pregunta, que le es exigida a los investigadores y los atormenta, no antecede a la aventura de ese ejercicio que George Steiner denominó triste. Es probable encontrarla en el camino mismo de ensayar. Este a veces implica devolverse (Conde de Lautréamont dixit), variar una ruta, aceptar su misterio.

Inquietudes como las anteriores llevaron a oír la *Lectio Finalis* del maestro e investigador de la Universidad Nacional de Colombia, don Fabio Jurado. Allá, en su voz, y aquí, en su texto nos ofrece parte de su experiencia de años. Muestra perspectivas de diversos autores que hicieron del ensayo su forma de expresión y lo enriquecieron. También algunas consideraciones sobre su concepción del ensayo y su necesidad en estos tiempos aciagos.

ROBERTO BURGOS CANTOR

EL AUTOR

Fabio Jurado Valencia

Doctor en Literatura (UNAM, México). Profesor de Literatura en la Universidad Nacional de Colombia. Exdirector del Instituto de Investigación en Educación (Universidad Nacional de Colombia) y fundador del Programa y Colección Viernes de Poesía (100 títulos), del Departamento de Literatura de esta misma institución. Ha sido consultor para la Unesco y los ministerios de Educación de México y Colombia.

Es miembro de Asociación Colombiana de Semiótica, de la Red Colombiana para la Transformación de la Formación Docente en Lenguaje, de Asolectura y del Grupo de Trabajo en Lectura y Escritura en el proyecto Serce-Llece-Unesco. Actualmente es el coordinador del Grupo de Investigación en Evaluación, clasificado en A por Colciencias.

Articulista, autor y editor de una importante cantidad de libros, entre los cuales figuran *Oralidad y Escritura en la Obra de Juan Rulfo* (2015), *La lectura en las escuelas de la periferia: a propósito de la evaluación del Segundo Estudio Regional Comparativo y Explicativo (Serce)* (2014), *Poesía colombiana: antología 1931-2011* (2011) y *Los sistemas nacionales de evaluación en América Latina: ¿impacto pedagógico u obediencia institucional?* (2009).

EL ENSAYO LITERARIO

Entre las premisas y la argumentación crítica

Fabio Jurado Valencia

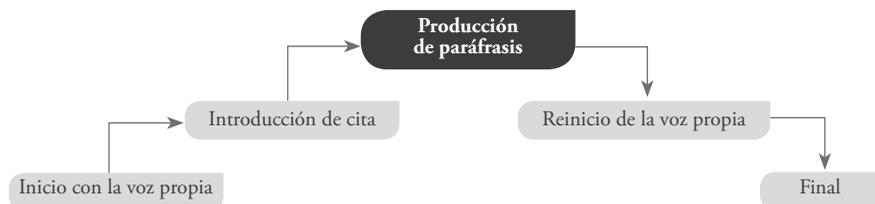
Constituye un lugar común en la vida académica solicitar a los estudiantes la escritura de ensayos como condición para la valoración de las asignaturas, tanto en la educación básica como en la universitaria. El ensayo, en los contextos académicos, parece estar asociado con la actividad de escribir, no importa la finalidad y el formato; la identificación de su destinatario es, arbitrariamente, explícita y unilateral: el profesor o profesora; así, lo que no es un cuento, una crónica, un poema, un drama o una novela, es un ensayo, cuya escritura, en esta perspectiva, no podría asociarse con la creación. En este sentido, se da a entender que un ensayo es cualquier escrito que no sea ficción.

Raro es también solicitar la escritura de ensayos sin leer ensayos; regularmente, a partir de artículos y libros académicos especializados, se demanda a los estudiantes leer para luego escribir un ensayo final sobre lo leído. En este ámbito hallamos un abanico de escrituras que ameritan la investigación sobre la escritura académica, pues la mayoría de las veces no son ensayos lo que producen los estudiantes, aunque sus profesores así lo asuman; a veces son más artículos que ensayos o reseñas argumentadas, o borradores escritos con una amalgama de fragmentos de diversas fuentes, o plagios eclécticos.

Con algunas excepciones, sobre todo en las carreras de humanidades, hay profesores que distinguen, de manera atinada, los matices de la reseña y el ensayo. Comienzan promoviendo la lectura de las fuentes canónicas del curso y, como una manera de controlar su apropiación y comprensión, solicitan la escritura de reseñas. Sin duda, es un procedimiento loable para ubicar el estado de la cuestión —la constante de un tema o problema en una, dos o tres fuentes—, pero rara vez proponen el ensanchamiento entre las reseñas, en la perspectiva del artículo académico o de su transformación hacia la escritura del ensayo. Este orden jerárquico —reseña, artículo, ensayo— no es caprichoso, pues hace parte de un proceso metódico, inevitable en los lectores/escritores, sean estos académicos o no; es decir, quien lee con un horizonte, reseña mentalmente destacando lo que puede servirle para una exposición, conferencia, conversación o escrito en devenir, sobre un tema asociado con lo leído; en este proceso es natural el subrayado como un rastro del lector que interpreta en el campo de lo buscado. Asimismo, quien lee con agudeza crítica, activa la capacidad para la conjetura y la interpelación, y se pone en la frontera entre lo que dice el texto y lo que está por decir el ensayista potencial. Hay, pues, un ensayista en germen en ese lector incisivo que ausculta en las profundidades del texto y devela lo no dicho en el decir.

Aunque todos los géneros tienen su propia complejidad, el ensayo es el género más exigente entre los prevalecientes en los contextos académicos (reseñas, informes, artículos, monografías, tesis...); pero, de manera arbitraria, en colegios y universidades, el ensayo es asumido como el más elemental y sencillo. Puede plantearse, al contrario, que es el menos práctico y fácil, que no se deja enseñar, pues el ensayo no depende de una plantilla, modelo o molde, recurso propio en las tendencias dominantes de la escritura académica. En efecto, podemos “enseñar” los modos de proceder para la escritura de un artículo o de una tesis pero no sobre cómo escribir un ensayo. El ensayo es el resultado de aprendizajes mediados por las lecturas y por la capacidad de escuchar, mirar y olfatear.

Se pueden producir artículos académicos con una buena capacidad para la paráfrasis, siguiendo el esquema:



Este esquema se repite en los trabajos escritos de carácter académico y suele denominarse ensayo, cuando es lo propio de un tipo de artículo: los artículos académicos de los estudiantes iniciados en el contexto universitario,

cuya constante es el uso explícito de fuentes previamente seleccionadas por los docentes y de las cuales los estudiantes deben mostrar que las han leído y que saben explicarlas (la paráfrasis) a través de la escritura.

Ahora, hay estudiantes, que son lectores expertos, más cercanos a los escritores auténticos, a quienes se les pide escribir reseñas descriptivas sobre textos específicos, pero, en su lugar, por la fuerza del tema, vuelan con su pensamiento hacia el poder creativo del ensayo; es decir, saben remodelar los textos ya leídos (*enciclopedia*, lo llama Eco) en ese juego entre las ideas ajenas y las ideas “propias”, y desbordan la capacidad de la paráfrasis sobre lo leído para provocar hacia la asunción de puntos de vista innovadores en torno al tema que convoca a la escritura. Otra singularidad es la asunción de los destinatarios como audiencias indeterminadas y no como profesores a quienes se cumple con la tarea. Estos casos nos permiten introducir las características fundamentales del ensayo como género discursivo, que no es exclusivo del campo de la literatura, pues hay ensayos sobre la ciencia, la filosofía, la política, etc.

Existen, pues, tres géneros discursivos distintos que, si bien se retroalimentan y se entrecruzan, tienen superestructuras textuales diferentes. Para comprender estas fronteras, o bordes, entre los géneros discursivos recurrentes en los contextos académicos, y también en los extraacadémicos, es necesario exponer brevemente las relaciones entre lo que los analistas del discurso llaman *secuencias prototípicas* (Adam, 1992) o *tipos de texto* (Van Dijk, 1983) y los *géneros discursivos* (Bajtín, 1982; Voloshinov, 1992).

De un lado, las secuencias o tipos de textos son limitados: descripción, narración, argumentación, explicación, instrucción y conversación. Son tipos de texto dominantes en las interacciones humanas; cotidianamente describimos, narramos, argumentamos, explicamos, instruimos y conversamos. De otro, los géneros discursivos son infinitos, ilimitados, pues el potencial creativo humano converge en impulsos de búsqueda para movilizar de manera efectiva los mensajes en la transacción comunicativa. Cada día inventamos nuevos géneros en nuevos soportes (la novela hipertextual, por ejemplo, en internet, o la simbiosis entre cine y teatro en la dramaturgia experimental). El ensayo tiene el poder de saber explicar de manera abierta las singularidades de los múltiples géneros que impregnan a la cultura diaria. Tiene el poder también de inmiscuirse entre los géneros, dado que la singularidad humana es la de defender y producir ideas.

Ni las modalidades textuales ni los géneros discursivos son expresiones puras: existe el entreveramiento, la simbiosis o hibridez, entre los tipos textuales y entre los géneros discursivos, pero hay una dominancia de un formato textual sobre los otros, lo cual supone la jerarquización o el proceso envolvente (Calsamiglia y Tusón, 1999); esto es, en un ensayo, por ejemplo, hallamos la fuerza de la argumentación como su mayor impronta, pero también hallamos, en menor grado, descripciones, narraciones, explicaciones, instrucciones

y diálogos. Asimismo, en el género del ensayo convergen otros géneros, como la epístola, la crónica, la leyenda, el mito... Pero lo que no se puede perder de vista cuando acometemos el reto de escribir es el horizonte del género (¿ensayo?, ¿crónica?, ¿artículo de opinión?, ¿artículo académico?, ¿tesis?...), que presupone una determinada secuencia textual dominante (¿se trata de describir, narrar, argumentar, explicar o instruir?).

Si lo que se busca es escribir para polemizar y convencer, tener adhesiones de una audiencia potencial, entonces inevitablemente el proceso argumentativo desprendido de unas premisas es lo que guía la escritura. El ensayo es uno de los géneros cuyo prototipo textual es la argumentación y sus orígenes se encuentran en la retórica y en la oratoria clásica. El esquema de la argumentación, materializado en el ensayo, es el de la tesis y la antítesis, porque se trata de una confrontación. En consecuencia, de manera implícita en el ensayo hallamos un proponente —lanza premisas— y un oponente —sus premisas son contrarias—, cuyas interacciones se establecen a partir de argumentos y argumentaciones (los teóricos de la argumentación lo llaman ley de paso) para desembocar, por el lado del proponente, en una conclusión.

Por estas características del ensayo, consideramos que su lectura, sea sobre literatura, filosofía, arte o ciencias, es determinante en la formación del lector crítico y del escritor auténtico. Si el poeta, el cuentista, el novelista y el dramaturgo trazan su proyecto literario solventado en el contacto intenso con estos géneros, cuánta presencia y amplitud tiene en su formación la lectura de ensayos, como escritos provocadores que estrujan las representaciones que se acuñan y se repiten como verdades. Pero más allá de los escritores en formación y de los consagrados, también al ciudadano corriente el ensayo le nutre los dispositivos críticos del pensamiento, como una manera de sentir la propia existencia. El ensayo es de por sí deliberativo y sus efectos se expresan en el desacomodo de las formas de pensar de quien interpreta. El lector de ensayos compara las perspectivas del ensayista con las suyas, como lector, y realiza la evaluación para asumir posiciones; estas dependen también de sus acervos y su capital simbólico: es lo propio del lector analítico-crítico.

El ensayo es entonces uno de los géneros discursivos más peligrosos en las sociedades hegemónicas. ¿Será por eso que los grandes ensayos se quedan guardados en las revistas en las que se publican por primera vez? Esta es la razón por la cual es necesario revivirlos en antologías o en ediciones facsimilares. La potencia del ensayo radica en sus fuerzas argumentativas para mover al lector hacia otros textos, que esperan ser completados con la reflexión crítica de quien los interpreta. En esta perspectiva, son notorios los aportes pedagógicos del ensayo: ayuda a comprender el problema analizado a la vez que ofrece a los lectores las argumentaciones para solventar las decisiones a tomar.

El ensayo en la literatura

Muchos escritores literarios —novelistas, cuentistas, dramaturgos y poetas— requirieron de la escritura de ensayos como una práctica de remansos, de pausas, de equilibrios políticos, entre una obra y otra —los casos de Fuentes, Paz, Cortázar, Téllez, Sábato y Borges—, pero también muchos otros rehusaron este género por la resistencia a explicar la funcionalidad e intencionalidad de sus propias obras e idearios, pues también evitaron las entrevistas y las conferencias; el caso más emblemático es el de Juan Rulfo. Otros acudieron de manera incisiva a la crónica periodística y muy de vez en cuando al ensayo, como García Márquez y su grandioso texto leído al recibir el Premio Nobel: *La soledad de América*, en esa necesidad del remanso ideológico y filosófico de los productores de ficción. Otros se dedicaron totalmente al ensayo, como José Luis Martínez, Carlos Monsiváis, Beatriz Sarlo, Julio Ortega, Ángel Rama, Valencia Goelkel y Gutiérrez Girardot, entre los principales.

Gutiérrez Girardot (2006) se refiere a “la tarea moral y política del intelectual”, representada en las figuras intelectuales de los finales del siglo XIX hispanoamericano, como Sarmiento (Argentina), Martí (Cuba), González Prada (Perú), Montalvo (Ecuador), entre otros, cuyos tonos ensayísticos tienen como antecedente los escritos periodísticos (*El pensador mexicano*, 1812-1814) del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi. Artículos de opinión, folletos y panfletos, dice Gutiérrez Girardot, no cuadraban en los esquemas de los géneros canónicos (poesía y teatro) de la segunda década del siglo XIX y, al contrario, empalman con las búsquedas en un periodo de ebullición emancipadora, que desemboca en “ese nuevo género de forma abierta que por su variado perfil puede considerarse como forma previa del ensayo” (Gutiérrez Girardot, 2006, p. 169) en Hispanoamérica. Los tonos contestatarios sobre los cuales insistirá el autor de la primera novela mexicana, *Periquillo Sarmiento* (1816), luego de prohibidas las imprentas, hacen parte de las digresiones en la ficción en las que se introducen las huellas propias del ensayo.

Otra de las características del ensayo es la improvisación, exaltada por ese otro gran ensayista mexicano del siglo XX, Alfonso Reyes. La capacidad para improvisar, claro está, implica ciertos dominios cognitivos y ciertas convicciones, pues “la improvisación no es falta de reflexión y abundancia de ocurrencias ingeniosas, sino intento de argumentar eficazmente” (p. 172), anota Gutiérrez Girardot. De allí que el ensayista se apoye en “descripciones sociológicas (costumbrismo analítico: los tipos de los gauchos)”, narraciones históricas, biográficas y explicaciones analíticas sobre los eventos políticos o científicos. La improvisación, en esta perspectiva, no es más que el reto de probar premisas que devienen de intuiciones que, con la escritura, inmediatamente se transforman gracias a la solidez de la argumentación.

Es agudo Gutiérrez Girardot respecto al trayecto del ensayo en Hispanoamérica. Así, nos dice que, ya en el siglo xx:

Con Henríquez Ureña y Alfonso Reyes culmina la tradición iniciada por Sarmiento y Martí e inaugura una nueva época en la historia del ensayo hispanoamericano. En ella sobresale el ensayo filosófico-literario de Jorge Luis Borges, en el que entretreje filosofía, literatura y ficción como elementos de la obra de arte que es cada ensayo, principalmente de los reunidos en *Otras inquisiciones* (1952). (Gutiérrez Girardot, 2006, p. 184)

Después de Borges, reitera Gutiérrez Girardot, el ensayo no ha alcanzado la altura de las obras de los tres maestros del siglo xx. Esta es una premisa relativa si consideramos que, en efecto, son pocos los escritores que se han dedicado exclusivamente al ensayo, como en gran parte de su labor intelectual lo hicieron Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, en quienes la poesía, el teatro y el cuento fueron géneros periféricos por la prioridad que dieron a la deliberación escrita y oral (en el Ateneo de la Juventud, en México) en los distintos ámbitos de la cultura, las ciencias, los estudios literarios y las artes.

El ensayo estuvo presente durante todo el siglo xx, porque, junto con la crónica y la columna periodística, constituyó una de las vías más expeditas para interpelar los discursos hegemónicos no solo en los ámbitos políticos, sino también en las artes, tan propensos a formar capillas. El mismo Gutiérrez Girardot se movió entre los grandes ensayistas de la revista *Mito*, de la que hizo parte y de la que hemos hecho una selección en 2005, a propósito de los 50 años de su fundación por Jorge Gaitán Durán, ensayista y poeta. Algunos títulos de esta selección nos ubican en su contemporaneidad:

- “Situación del escritor en Colombia”, de Jorge Eliécer Ruiz
- “Influencia de Sanín Cano”, de Hugo Latorre Cabal
- “La vocación y el medio: historia de un escritor”, de Carlos Arturo Truque
- “Sade contemporáneo”, de Jorge Gaitán Durán
- “Destino de Barba Jacob”, de Hernando Valencia Goelkel
- “Agenda borgesiana”, de Hernando Téllez
- “El Dorado Oeste”, de Hernando Salcedo Silva
- “Cine Americano, nuevas tendencias”, de Hernando Salcedo Silva
- “La pintura de Wiedemann”, de Andrés Holguín

Hemos de insistir en el rescate de los ensayos que se refunden en los suplementos literarios, cuando existieron, y en las revistas, las académicas y las que no lo son. De allí, *Ensayos literarios. Una antología* (2016), en la Colección Loqueleo, de Santillana:

“Don Juan de Castellanos”, de Jorge Zalamea
“César Vallejo y la muerte de Dios”, de Rafael Gutiérrez Girardot
“La Celestina, enfocada desde otro ángulo”, de Ernesto Volkening
“Gabriel García Márquez o el Trópico desembrujado”, de Ernesto Volkening
“El contexto cultural en dos novelas colombianas del siglo XIX”, de Fernando Cruz Kronfly
“Dos miradas a la obra de Juan Rulfo”, de Juan Manuel Roca
“La húmeda identidad: María de Jorge Isaacs”, de Margo Glantz
“El general en su altar / Sobre La ciudad y los perros”, de Hernando Valencia Goelkel
“Antonio Machado”, de Hernando Valencia Goelkel
“¿Qué quiere decir “un arte americano?””, de Marta Traba

Jorge Zalamea, en el ensayo sobre “Don Juan de Castellanos”, provoca a los lectores con la premisa según la cual la vanidad de ser poeta endecasílabo y el alineamiento mimético con la poesía de Ercilla, además del culto a don Gonzalo Jiménez de Quezada, prevalecen por encima de la opción estilística de la prosa. Incluso, según Zalamea, hubiese sido esta la gran obra entre los cronistas, como lo fuera la de Bernal Díaz del Castillo en México: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Don Juan de Castellanos “se hurtó a sí mismo la gloria segura que hoy tuviera de haber escrito sus historias en la prosa que le conocemos” (p. 153), apunta Zalamea.

En el libro referenciado, los autores Cruz Kronfly, Gutiérrez Girardot, Volkening y Valencia Goelkel coinciden en la interrogación a los lugares comunes que prevalecen en los discursos de los historiadores tradicionales de la literatura. Así, para Cruz Kronfly no existe una relación de equivalencia entre el romanticismo político europeo (s. XVIII) y el romanticismo literario en América (s. XIX). La lucha por la independencia no está representada en *María*, de Isaacs; lo que allí se percibe es un espíritu de independencia mas no la representación de los momentos culminantes de la independencia. No contamos con crónicas de alto vuelo sobre la Colonia ni novelas sobre la independencia, señala Cruz Kronfly, y anota que quienes escriben las dos grandes novelas románticas (*María* y *De sobremesa*) son poetas (Jorge Isaacs y José Asunción Silva), no novelistas; de allí la fuerza de la poesía en sus novelas.

Por otro lado, Gutiérrez Girardot cuestiona la clasificación de la obra de César Vallejo, unas veces en el modernismo, otras en las vanguardias o en el existencialismo, según la obsesión del historiador o comentarista literario; “el fatigante purgatorio de los lugares comunes” ha engullido la poesía de Vallejo,

que nada tiene de la pasajera frivolidad de los vanguardistas de su tiempo, nada... Vallejo no ve el mundo representado en la veloci-

dad de una motocicleta, como Hidalgo, sino más bien como una danza de la arbitrariedad, como algo desvertebrado y nocturno, como un círculo de “anillos fatigados” y de fragmentos en permanente destrucción.(p. 104)

Aquellos son tonos satíricos más cercanos al conceptismo de Quevedo que al vanguardismo, lo cual muestra el error de alinear a los autores según las supuestas corrientes de las épocas.

De manera similar, Valencia Goelkel objeta al “clasificador”, al “rotulador impenitente”, al que con juicios ligeros encasilla y elude el trabajo dispendioso de la interpretación crítica. Recalan en las generalidades y desembocan en lo que puede decirse de cualquier obra literaria. Valencia Goelkel es de los pocos que dedicó su vida literaria al cultivo de la metacrítica (la crítica a la crítica) en el ensayo. A propósito de la poesía de Antonio Machado, nos dice que su obra es propicia para que los críticos entren en el impresionismo crítico, es decir, el anclaje en la intuición primaria. Para fundamentar sus argumentos, se apoya en el análisis que sobre la obra de Machado hiciera el colombiano Ramón de Zubiría, cuyo mérito es “haber subordinado todas sus exploraciones analíticas a la unidad fundamental de un solo tema o motivo, que él considera el decisivo para el entendimiento de la obra de Machado” (Goelkel, en Jurado, 2016, p. 116): la preocupación por la temporalidad.

El ensayo de Ernesto Volkening sobre García Márquez es todavía más incisivo en la interrogación a los estereotipos discursivos de la crítica, tanto periodística como académica. Su premisa provocadora gira en torno al tema manido de las influencias de los autores del pasado en los autores del presente; en consecuencia, también se trata de la metacrítica. Es un lugar común considerar que el proyecto novelístico de García Márquez deviene de las obras de Joyce, Woolf y Faulkner. Pero Volkening no percibe en ninguna de las obras de García Márquez dichas influencias y anota que, si acaso puede considerarse, son los espacios desolados y tristes, como los representados en Macondo, lo que más se parece a los de Yoknapatawpha, en las obras de Faulkner.

Dice Volkening que el lenguaje laberíntico de Faulkner contrasta con el “giro breve, conciso, lapidario y cristalino” del lenguaje narrativo de García Márquez, y complementa argumentando que, en las novelas de García Márquez, no aparece el monólogo interior y el “fluir de la libre conciencia”, como lo hiciera magistralmente Joyce en *Ulises*, ni tampoco el “lirismo efusivo” de Virginia Woolf. Tal vez y aunque resulte paradójico, dice Volkening, las semejanzas y palimpsestos podrían estar en las novelas de Osorio Lizarazo, si bien las historias de García Márquez se desarrollan en el Caribe. La “patografía del hombre tropical” y sus distintos estados de ánimo trasunta en las obras de García Márquez, asociados con el calor, la humedad y la lluvia, con un tratamiento lingüístico que reafirma el efecto de verosimilitud literaria. Así tenemos, entonces, para el caso del ensayo de Volkening:

Premisa

La obra de García Márquez no se debe a la experiencia de lectura de las obras de Joyce, Faulkner y Woolf; no existe una tal influencia de las obras de estos autores en las obras de García Márquez:

De Gabriel García Márquez se ha dicho que sus modelos literarios son Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, pero quién sabe si tales atribuciones no se inspiran en el deseo de inventarle un venerable árbol genealógico, antes bien que en una justa apreciación de los méritos del narrador. (p. 59)

Argumentación

Es injusto rotular la obra de un escritor latinoamericano, como García Márquez, a partir de los movimientos literarios de Europa o América del Norte. García Márquez tiene derecho a ser juzgado según las singularidades de su propia obra, de su entorno inmediato y solo en última instancia con las afinidades de otras latitudes:

Por una parte, la costumbre, desgraciadamente muy arraigada, de juzgar, clasificar y rotular los valores propios, partiendo del parentesco, las más veces ilusorio, con los fenómenos y movimientos literarios de Europa o de la América del Norte constituye una injusticia manifiesta frente al autor criollo que tiene derecho a ser juzgado, primero que todo, en su individualidad, luego a la luz de lo que tenga en común con otros del mismo origen y sólo en último lugar por sus posibles afinidades selectivas con el resto del mundo. (p. 62)

Conclusión

García Márquez tomó la distancia necesaria de las visiones de los escritores estudiados, cuyos mundos en sus obras estaban concluidos. La visión de García Márquez, al contrario, es la de un mundo inconcluso:

La honradez del autor no le permite disimular su metafísica incertidumbre, recurriendo a fáciles consuelos, ni llenar la laguna con los habituales sucedáneos de la perdida integridad del ser. Lo “fragmentario”, lejos de ser imputable como, pongamos por caso, en *El hombre sin cualidades*, de Musil, a la trágica discrepancia entre la magnitud del proyecto y las posibilidades de llevarlo a cabo, en Gabriel García Márquez forma parte de su visión de un mundo inconcluso. (p. 78)

La relación entre premisa, argumentación y conclusión en los ensayos no se establece de manera lineal ni siempre de manera explícita. En los ensayos de Alfonso Reyes (1959), por ejemplo, esta relación se solapa entre la multitud de figuras y simbologías a las que recurre para lograr los efectos de persuasión de sus puntos de vista.

Hay igualmente ensayos como los de Julio Torri que juegan con los bordes de la ficción:

El descubridor

A semejanza del minero es el escritor: explota cada intuición como una cantera. A menudo dejará la dura faena pronto, pues la veta no es profunda. Otras veces dará con rico yacimiento del mejor metal, del oro más esmerado. ¡Qué penoso espectáculo cuando seguimos ocupándonos en un manto que acabó ha mucho! En cambio, ¡qué fuerza la del pensador que no llega ávidamente hasta colegir la última conclusión posible de su verdad, esterilizándola; sino que se complace en mostrarnos que es ante todo un descubridor de filones y no mísero barretero al servicio de codiciosos accionistas! (Torri, 1964, p. 57)

Premisa

Hay escritores que no trascienden sus intuiciones y no trascienden lo ya conocido.

Argumentos

Es necesario que el escritor explote la intuición y persista en la búsqueda del oro como lo hace el minero; no existe el escritor sin la fuerza de la intuición; cuando no se persiste en ella, la esterilidad de la escritura es inevitable.

Conclusión

El escritor es un descubridor (de filones: de nuevas formas).

Para finalizar

Después de leer ensayos, el lector está avisado sobre los tópicos, el valor estético y los universos ideológicos entramados en las obras comentadas por el ensayista; digamos que el ensayista contribuye a ambientar, o a contaminar, los caminos del lector al acercarlo a los contextos de las obras. Esto no quiere

decir que necesariamente haya que leer primero ensayos y luego las obras que son objeto de crítica por el ensayista; es preferible hacerlo al revés, pero todo depende del universo de expectativas del lector: lee ensayos mientras viaja y entonces reconfirma hipótesis que ya se había planteado o contradice los puntos de vista del ensayista. Se leen ensayos en la institución educativa como una preparación hermenéutica para acceder a un corpus de textos previstos y luego se discute la validez de los planteamientos del ensayista, lo que da lugar a la producción de nuevos textos: se leen ensayos para escribir ensayos, sin subordinar las obras a las que se refieren los ensayos.

La madurez del lector se ensancha al no asumir como verdad lo que el ensayo declara, sino como una perspectiva. Esa madurez deviene de la distancia que toma respecto al proceso argumentativo del ensayo y de su quiebre con la imagen de autoridad que, como una aureola, cubre a todos los textos escritos; esa aureola es siempre un riesgo, pues puede paralizar el potencial intelectual del lector. Es otro de los principios que la institución educativa ha de promover: la desmitificación y desacralización de los textos, pues no todo lo que está escrito es, de por sí, un universo inobjetable.

Lo que esperan todos los autores de sus potenciales lectores es precisamente una actitud de diálogo con el texto, y el diálogo, si lo es, implica la réplica, la controversia y también el acuerdo. No se trata de legitimar verdades, sino de comprender representaciones que, a través de la escritura, los ensayistas, como sujetos intelectualmente experimentados, nos proponen para proseguir en la búsqueda de los correlatos ideológicos y socioculturales que se solapan en lo más profundo de los textos. Nos dice Liliana Weinberg (2007) que el ensayo es:

Prosa no ficcional dest inada a tratar todo tema como problema, a ofrecer nuevas maneras de ver las cosas, a reinterpretar distintas modalidades del mundo, a brindarnos, ya nuevas síntesis integra-doras, ya exploraciones de frontera y de límite, cruces de lengua-jes, en un estilo ya denso y profuso, ya ligero y lúdico... (p. 117)

Los ensayos nos proporcionan señales para comprender la complejidad del arte y para aclarar las incertidumbres humanas. Pero solo proporcionan señales, no son una respuesta taxativa a los dilemas que todo lector crítico se plantea —este lector que indaga y confronta con criterios, solventados desde los acervos de sus propias lecturas—. Los ensayistas son lectores críticos porque se pronuncian con severidad sobre los textos de la cultura, apoyados en las fuentes singulares de la tradición del pensamiento, pero esperan la activación circular del lector con roles críticos; es decir, provocan para pensar distinto. Anota Weinberg que “a la luz de autores como Borges”, por ejemplo, es necesario preguntarse “hasta qué punto un ensayo no resulta ser la escritura de una lectura o la lectura de muchas escrituras.” (Weinberg, p. 114). Nosotros diremos que, en el fondo, toda lectura es escritura y toda escritura es relectura. En este movimiento aparece el ensayo como potencialidad.

Obras citadas

- Adam, J. M. (1992). Hacia una definición de la secuencia argumentativa. Autor (ed.) *Los textos, tipos y prototipos*. París: Nathan-Université, Colección FAC.
- Bajtin, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Calsamiglia, H. y Tusón, A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Jurado, F. (2005). *Mito. 50 años después*. Bogotá: Lumen-Universidad Nacional de Colombia.
- Jurado, F. (comp.). (2016). *Ensayos literarios. Una antología*. Bogotá: Santillana-Loqueleo.
- Mignolo, W. (1984). "Discurso ensayístico y tipología textual". En: Isaac Lévy y Juan Loveluck (eds.). *El ensayo hispánico*. Columbia: University of South Carolina.
- Reyes, A. (1959). *Obras completas*. México: F. C. E.
- Torri, J. (1964). *Tres libros*. México: F. C. E.
- Van Dijk, T. (1983). *La ciencias del texto*. Barcelona: Paidós
- Voloshinov, V. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid: Alianza.
- Weinberg, L. (2007). "El ensayo en tierra firme". *Situación del ensayo*. México: CCyDEL-UNAM.

DOS ENSAYOS
SELECCIONADOS POR
Fabio Jurado Valencia

Alfonso Reyes (1889-1959)

Memorias de cocina y bodega*

Descanso XIII

Seguramente que la cocina es una de las cosas más características de nuestra tierra, junto con la arquitectura colonial, la pintura, la alfarería y las pequeñas industrias del cuero, de la pluma, de la palma, de la plata y del oro. El guiso mexicano y la jícara pintada con tintes disueltos en aceite de chía obedecen a un mismo sentimiento del arte. Y se me ocurre que la manera de picar la almendra o triturar el maíz tiene mucho que ver con la tendencia a despedazar o “miniaturizar” los significados de las palabras mediante el uso frecuente del diminutivo. Esta tendencia al diminutivo va de lo sublime a lo ramplón, manteniéndose generalmente en el nivel medio de la cortesía; y lo mismo puede ella apreciarse en el habla popular de los mexicanos que en la poesía superior: “Un poquito de ensueño te guiará en cada abismo... Vengo *chinita* de frío... Soy cosa tan *pequeñita*...”, decía Neruo.

Hay en esto su semilla andaluza. Hace años, yo sentía el calosfrío mexicano oyendo cantar a la gitana Pastora Imperio: “¡Y es lo *uniquito* que siento!”, o a Dora la Cordobesita: “S’a riáito Triana”, es decir: Triana se ha riadito, se ha riado, se ha inundado con el río. Diminutivos extravagantes que hacen recordar aquel atroz gerundio en diminutivo que, por respeto al juez, usó el indio jornalero para explicar lo que estaba haciendo la adúltera. Y de igual modo, entre cariñoso y cruel, apretaban la lengua los campesinos de mis montañas natales cuando, viéndome errar el tiro, me consolaban con esta palabra microscópica: “¡Ya *meritito* le daba!”

Nosotros creemos que esta cosquilla sensual del diminutivo es una emanación asiática, que nos llega del Pacífico entre los demás primores chinescos traídos por la Nao de Oriente hasta el puerto de Acapulco, durante aquellos

* Texto tomado del Centro Virtual Cervantes: <https://goo.gl/9U4h57>.

tres siglos densos del virreinato que fueron fraguando, sordamente, el metal del pueblo mexicano.

Esta puntita de puñal del diminutivo conviene al pueblo que, en un alarde del tacto, viste pulgas y hace con ellas un cortejo de novios; al pueblo que parte en dos algunos cabellos a lo largo de su temblorosa historia; al que sabe, cuando es preciso, hacer rendir —en las fatigosas jornadas del combate— toda su energía a la molécula de maíz o a la gota de agua, aprovechando hasta el fondo su virtud nutritiva, en menos que milimétrica perfección. No hay que asombrarse: tal es el milagro de la Hostia Santa, juntar en leve pretexto de materia todo el poder de Dios.

La técnica de lo pequeño, aplicada a las artes del paladar, nos llevaría a hablar del “pinole”, último residuo de la trituración de cereales: maíz “cacahuacintle” o maíz esponjado, que se ha tostado previamente, molido al “metate” con canela y con “piloncillo”, que es el azúcar negro, anterior a la refinación; hay quien añade cáscara de naranja seca y molida. Esta golosina se encuentra ya por los límites de la materia, a punto de confundirse con el vaho. El solo aliento basta para absorberla o repelerla, y por eso dice nuestro refrán: “No se puede chiflar y comer pinole”, que vale: “No se puede repicar y andar en la procesión”. Quien come pinole, como quien come polvorones, tiene que cerrar bien la boca; y el que no sabe comerlo, se ahoga, porque —como dice la gente— “le da en el galillo”.

Pero el sentido suntuario y colorista del mexicano tenía que dar con ese lujoso plato bizantino, digno de los lienzos del Veronés o mejor, los frescos de Rivera; ese plato gigantesco por la intención, enorme por la trascendencia digestiva, que es abultado hasta por el nombre: “mole de guajolote”, grandes palabras que sugieren fieros banquetes. El mole de guajolote es la pieza de resistencia en nuestra cocina, la piedra de toque del guisar y el comer, y negarse al mole casi puede considerarse como una traición a la patria.

¡Solemne túmulo del pavo, envuelto en su salsa roja-oscura, y ostentado en la bandeja blanca y azul de fábrica poblana por aquellos brazos redondos, color de cacao, de una inmensa Ceres indígena, sobre un festín silvestre de guerrilleros que lucen sombrero faldón y cinturones de balas! De menos se han hecho los mitos. El mole de guajolote se ha de comer con regocijo espumoso, y unos buenos tragos de vivo sol hacen falta para disolverlo. El hombre que ha comulgado con el guajolote —tótem sagrado de las tribus— es más valiente en el amor y en la guerra, y está dispuesto a bien morir como mandan todas las religiones y todas las filosofías. El gayo pringajo del mole sobre la blusa blanca tiene ya un pregusto de sangre, y los falsos y pantagruélicos bigotes del que ha apurado, a grandes bocados, la tortilla empapada en la salsa ilustre, le rasgan la boca en una como risa ritual, máscara de grande farsa feroz.

Y he aquí que hemos trepado del diminutivo al aumentativo por la escala de una misma sensibilidad, porque es una misma la fuerza que hace vibrar los átomos y los mundos. Y esta audacia ciclópea que es el mole de guajolote —resumen de una civilización musculosa como las de Egipto y Babilonia— surge de una manipulación delicada, minuciosa, chiquita. Manos monjiles aderezan esta fiesta casi pagana. “Entre los pucheros anda el Señor” —dice Santa Teresa—; y las monjitas preparan el mole con la misma unción que dan a sus rezos.

Por curiosidad, y aunque no sea el mole clásico, quiero trasladar aquí esta fórmula tomada de las *Recetas prácticas para la señora de la casa, sobre cocina, repostería, pastelería, nevería, etcétera, recopiladas por algunas socias de la Conferencia de la Santísima Trinidad para sostenimiento de su Hospital*, piadoso libro publicado hará casi un siglo en Guadalajara de México. Atención a los primores del diminutivo, el expreso y el tácito:

Guajolote en mole poblano

A un guajolote, cuarenta chiles pasillas tostados y remojados, cuatro piezas de pan y unas tortillas tostadas en manteca, dos cuarterones de chocolate, *una poca* de semilla de chile tostada; de todas especias, *poquitas*; y ajonjolí, también tostado; todo esto bien molido se deslíe en agua y se fríe en manteca; se acaba de sazonar con *un* polvo de canela, *tantito* vinagre y un *terroncito* de azúcar. Estando sazonado, se le agrega el guajolote, hecho cuartos.

Para llegar al mole de reglamento, ya se ve, nos está faltando la almendra; y ya el chocolate es aditamento de lujo. Pero aquí la iniciativa y el temperamento personal tienen su parte, que es la función del libre albedrío dentro de las normas del destino. Hay recetas que traen nuez moscada, pepitas de calabaza, chile ancho, clavo, un diente de ajo, cebolla desflemada, perejil molido, comino, pimienta, cacahuates, rebanadas de naranja agria, laurel, tomillo, y hasta ciruelas y perones, y algún cuartillo de Jerez (las cocineras mexicanas dicen siempre: “Vino-Jerez”); porque el pavo se ha de servir entre un resplandor cambiante de aromas y sabores, como otra nueva cola tornasolada a cambio de la que ha perdido en el trance.

Pero quien quiera la descripción más cabal, “sensible” y graciosa del mole de guajolote, lea la página del colonialista don Artemio de Valle-Arizpe, hombre de aguda pluma y de fino paladar, quien nos hace asistir a la génesis del portento, preparado por sor Andrea en el Convento de Santa Rosa, Puebla de los Ángeles.

La cocina inspira al pintor. Recordemos los bodegones flamencos, con sus tajadas de carne y las “mal formadas verrugas” de las toronjas, que decía Lope —hijas, aquellas, de los pinceles de Rubens, y estas, de los pinceles de Snyders—. ¡Pronto, Diego, que la india ha vuelto ya del mercado, y derrama sobre la mesa la abigarrada cosecha del “recaudo”, en yerbas y en verduras, y

todo el paraíso recobrado de las cosas frutales! El guajolote, pardo, blanco y rojo, yace como una monarquía derrumbada. Empieza la tarea, y adelantan en formación de ataque los tarros de especias... ¡Ay, si las especias cantaran, qué cosas cantarían! ¡Mal año, entonces, para don Luis de Córdoba, abuelo natural del churrigüesco mexicano!

José Martí (1853-1895)

Nuestra América*

Cree el aldeano vanidoso que el mundo entero es su aldea, y con tal que él quede de alcalde, o le mortifique al rival que le quitó la novia, o le crezcan en la alcancía los ahorros, ya da por bueno el orden universal, sin saber de los gigantes que llevan siete leguas en las botas y le pueden poner la bota encima, ni de la pelea de los cometas en el Cielo, que van por el aire dormidos engullendo mundos. Lo que quede de aldea en América ha de despertar. Estos tiempos no son para acostarse con el pañuelo en la cabeza, sino con las armas en la almohada, como los varones de Juan de Castellanos: las armas del juicio, que vencen a las otras. Trincheras de ideas valen más que trincheras de piedra.

No hay proa que taje una nube de ideas. Una idea enérgica, flameada a tiempo ante el mundo, para, como la bandera mística del juicio final, a un escuadrón de acorazados. Los pueblos que no se conocen han de darse prisa para conocerse, como quienes van a pelear juntos. Los que enseñan los puños, como hermanos celosos, que quieren los dos la misma tierra, o el de casa chica, que le tiene envidia al de casa mejor, han de encajar, de modo que sean una, las dos manos. Los que, al amparo de una tradición criminal, cercenaron, con el sable tinto en la sangre de sus mismas venas, la tierra del hermano vencido, del hermano castigado más allá de sus culpas, si no quieren que les llame el pueblo ladrones, devuélvanle sus tierras al hermano. Las deudas del honor no las cobra el honrado en dinero, a tanto por la bofetada. Ya no podemos ser el pueblo de hojas, que vive en el aire, con la copa cargada de flor, restallando o zumbando, según la acaricie el capricho de la luz, o la tundan y talen las tempestades; ¡los árboles se han de poner en fila para que no pase el gigante de las siete leguas! Es la hora del recuento y de

* Publicado en *La Revista Ilustrada de Nueva York*, Estados Unidos, el 10 de enero de 1891, y en *El Partido Liberal*, México, el 30 de enero de 1891.

la marcha unida, y hemos de andar en cuadro apretado, como la plata en las raíces de los Andes.

A los sietemesinos solo les faltará el valor. Los que no tienen fe en su tierra son hombres de siete meses. Porque les falta el valor a ellos, se lo niegan a los demás. No les alcanza al árbol difícil el brazo canijo, el brazo de uñas pintadas y pulsera, el brazo de Madrid o de París, y dicen que no se puede alcanzar el árbol. Hay que cargar los barcos de esos insectos dañinos, que le roen el hueso a la patria que los nutre. Si son parisienses o madrileños, vayan al Prado, de faroles, o vayan al Tortoni, de sorbetes. ¡Estos hijos de carpintero, que se avergüenzan de que su padre sea carpintero! ¡Estos nacidos en América, que se avergüenzan porque llevan delantal indio, de la madre que los crio, y reniegan, ¡bribones!, de la madre enferma, y la dejan sola en el lecho de las enfermedades! Pues, ¿quién es el hombre? ¿El que se queda con la madre a curarle la enfermedad, o el que la pone a trabajar donde no la vean, y vive de su sustento en las tierras podridas con el gusano de corbata, maldiciendo del seno que lo cargó, paseando el letrado de traidor en la espalda de la casaca de papel? ¡Estos hijos de nuestra América, que ha de salvarse con sus indios, y va de menos a más; estos desertores que piden fusil en los ejércitos de la América del Norte, que ahoga en sangre a sus indios, y va de más a menos! ¡Estos delicados, que son hombres y no quieren hacer el trabajo de hombres! Pues el Washington que les hizo esta tierra, ¿se fue a vivir con los ingleses, a vivir con los ingleses en los años en que los veía venir contra su tierra propia? ¡Estos “increíbles” del honor, que lo arrastran por el suelo extranjero, como los increíbles de la Revolución francesa, danzando y relamiéndose, arrastraban las erres!

¿Ni en qué patria puede tener un hombre más orgullo que en nuestras repúblicas dolorosas de América, levantadas entre las masas mudas de indios, al ruido de pelea del libro con el cirial, sobre los brazos sangrientos de un centenar de apóstoles? De factores tan descompuestos, jamás, en menos tiempo histórico, se han creado naciones tan adelantadas y compactas. Cree el soberbio que la tierra fue hecha para servirle de pedestal, porque tiene la pluma fácil o la palabra de colores, y acusa de incapaz e irremediable a su república nativa, porque no le dan sus selvas nuevas modo continuo de ir por el mundo de gamonal famoso, guiando jacas de Persia y derramando champaña. La incapacidad no está en el país naciente, que pide formas que se le acomoden y grandeza útil, sino en los que quieren regir pueblos originales, de composición singular y violenta, con leyes heredadas de cuatro siglos de práctica libre en los Estados Unidos, de diecinueve siglos de monarquía en Francia. Con un decreto de Hamilton no se le para la pechada al potro del llanero. Con una frase de Sieyès no se desestanca la sangre cuajada de la raza india. A lo que es, allí donde se gobierna, hay que atender para gobernar bien; y el buen gobernante en América no es el que sabe cómo se gobierna el alemán o el francés, sino el que sabe con qué elementos está hecho su país, y cómo puede ir guiándolos en junto, para llegar, por métodos e instituciones nacidas del país mismo, a aquel

estado apetecible donde cada hombre se conoce y ejerce, y disfrutan todos de la abundancia que la naturaleza puso para todos en el pueblo que fecundan con su trabajo y defienden con sus vidas. El gobierno ha de nacer del país. El espíritu del gobierno ha de ser el del país. La forma de gobierno ha de avenirse a la constitución propia del país. El gobierno no es más que el equilibrio de los elementos naturales del país.

Por eso el libro importado ha sido vencido en América por el hombre natural. Los hombres naturales han vencido a los letrados artificiales. El mestizo autóctono ha vencido al criollo exótico. No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la Naturaleza. El hombre natural es bueno, y acata y premia la inteligencia superior, mientras esta no se vale de su sumisión para dañarle, o le ofende prescindiendo de él, que es cosa que no perdona el hombre natural, dispuesto a recobrar por la fuerza el respeto de quien le hiere la susceptibilidad o le perjudica el interés. Por esta conformidad con los elementos naturales desdeñados han subido los tiranos de América al poder, y han caído en cuanto les hicieron traición. Las repúblicas han purgado en las tiranías su incapacidad para conocer los elementos verdaderos del país, derivar de ellos la forma de gobierno y gobernar con ellos. Gobernante, en un pueblo nuevo, quiere decir creador.

En pueblos compuestos de elementos cultos e incultos, los incultos gobernarán, por su hábito de agredir y resolver las dudas con su mano, allí donde los cultos no aprendan el arte del gobierno. La masa inculta es perezosa, y tímida en las cosas de la inteligencia, y quiere que la gobiernen bien; pero si el gobierno le lastima, se lo sacude y gobierna ella. ¿Cómo han de salir de las universidades los gobernantes, si no hay universidad en América donde se enseñe lo rudimentario del arte del gobierno, que es el análisis de los elementos peculiares de los pueblos de América? A adivinar salen los jóvenes al mundo, con antiparras yanquis o francesas, y aspiran a dirigir un pueblo que no conocen. En la carrera de la política habría de negarse la entrada a los que desconocen los rudimentos de la política. El premio de los certámenes no ha de ser para la mejor oda, sino para el mejor estudio de los factores del país en que se vive. En el periódico, en la cátedra, en la academia, debe llevarse adelante el estudio de los factores reales del país. Conocerlos basta, sin vendas ni ambages, porque el que pone de lado, por voluntad u olvido, una parte de la verdad, cae a la larga por la verdad que le faltó, que crece en la negligencia, y derriba lo que se levanta sin ella. Resolver el problema después de conocer sus elementos, es más fácil que resolver el problema sin conocerlos. Viene el hombre natural, indignado y fuerte, y derriba la justicia acumulada de los libros, porque no se administra en acuerdos con las necesidades patentes del país. Conocer es resolver. Conocer el país, y gobernarlo conforme al conocimiento es el único modo de librarlo de tiranías. La universidad europea ha de ceder a la universidad americana. La historia de América, de los incas acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria. Los políticos nacionales

han de reemplazar a los políticos exóticos. Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas. Y calle el pedante vencido; que no hay patria en que pueda tener el hombre más orgullo que en nuestras dolorosas repúblicas americanas.

Con los pies en el rosario, la cabeza blanca y el cuerpo pinto de indio y criollo, venimos, denodados, al mundo de las naciones. Con el estandarte de la Virgen salimos a la conquista de la libertad. Un cura, unos cuantos tenientes y una mujer alzan en México la república, en hombros de los indios. Un canónigo español, a la sombra de su capa, instruye la libertad francesa a unos cuantos bachilleres magníficos, que ponen de jefe de Centro América contra España al general de España. Con los hábitos monárquicos, y el Sol por pecho, se echaron a levantar pueblos los venezolanos por el Norte y los argentinos por el Sur. Cuando los dos héroes chocaron, y el continente iba a temblar, uno, que no fue el menos grande, volvió riendas. Y como el heroísmo en la paz es más escaso, porque es menos glorioso que el de la guerra; como al hombre le es más fácil morir con honra que pensar con orden; como gobernar con los sentimientos exaltados y unánimes es más hacedero que dirigir, después de la pelea, los pensamientos diversos, arrogantes, exóticos o ambiciosos; como los poderes arrollados en la arremetida épica zapaban, con la cautela felina de la especie y el peso de lo real, el edificio que habían izado, en las comarcas burdas y singulares de nuestra América mestiza, en los pueblos de pierna desnuda y casaca de París, la bandera de los pueblos nutridos de savia gobernante en la práctica continua de la razón y de la libertad; como la constitución jerárquica de las colonias resistía la organización democrática de la República, o las capitales de corbatín dejaban en el zaguán al campo de bota y potro, o los redentores bibliógenos no entendieron que la revolución que triunfó con el alma de la tierra había de gobernar, y no contra ella ni sin ella, entró a padecer América, y padece, de la fatiga de acomodación entre los elementos discordantes y hostiles que heredó de un colonizador despótico y avieso, y las ideas y formas importadas que han venido retardando, por su falta de realidad local, el gobierno lógico. El continente descoyuntado durante tres siglos por un mando que negaba el derecho del hombre al ejercicio de su razón, entró, desatendiendo o desoyendo a los ignorantes que lo habían ayudado a redimirse, en un gobierno que tenía por base la razón; la razón de todos en las cosas de todos, y no la razón universitaria de unos sobre la razón campestre de otros. El problema de la independencia no era el cambio de formas, sino el cambio de espíritu.

“Éramos charreteras y togas, en países que venían al mundo con la alpargata en los pies y la vincha en la cabeza.”

Con los oprimidos había que hacer una causa común, para afianzar el sistema opuesto a los intereses y hábitos de mando de los opresores. El tigre, espantado del fogonazo, vuelve de noche al lugar de la presa. Muere echando llamas por los ojos y con las zarpas al aire. No se le oye venir, sino que viene con zarpas de terciopelo. Cuando la presa despierta, tiene al tigre encima. La

colonia continuó viviendo en la república; y nuestra América se está salvando de sus grandes yerros –de la soberbia de las ciudades capitales, del triunfo ciego de los campesinos desdeñados, de la importación excesiva de las ideas y fórmulas ajenas, del desdén inicuo e impolítico de la raza aborígen–, por la virtud superior, abonada con sangre necesaria, de la república que lucha contra la colonia. El tigre espera, detrás de cada árbol, acurrucado en cada esquina. Morirá, con las zarpas al aire, echando llamas por los ojos.

Pero “estos países se salvarán”, como anunció Rivadavia el argentino, el que pecó de finura en tiempos crudos; al machete no le va vaina de seda, ni el país que se ganó con lanzón se puede echar el lanzón atrás, porque se enoja y se pone en la puerta del Congreso de Iturbide “a que le hagan emperador al rubio”. Estos países se salvarán porque, con el genio de la moderación que parece imperar, por la armonía serena de la Naturaleza, en el continente de la luz, y por el influjo de la lectura crítica que ha sucedido en Europa a la lectura de tanteo y falansterio en que se empapó la generación anterior, le está naciendo a América, en estos tiempos reales, el hombre real.

Éramos una visión, con el pecho de atleta, las manos de petimetre y la frente de niño. Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España. El indio, mudo, nos daba vueltas alrededor, y se iba al monte, a la cumbre del monte, a bautizar a sus hijos. El negro, oteado, cantaba en la noche la música de su corazón, solo y desconocido, entre las olas y las eras. El campesino, el creador, se revolvió, ciego de indignación, contra la ciudad desdeñosa, contra su criatura. Éramos charreteras y togas, en países que venían al mundo con la alpargata en los pies y la vincha en la cabeza. El genio hubiera estado en hermanar, con la caridad del corazón y con el atrevimiento de los fundadores, la vincha y la toga; en desestancar al indio; en ir haciendo lado al negro suficiente; en ajustar la libertad al cuerpo de los que se alzaron y vencieron por ella. Nos quedó el oidor, y el general, y el letrado, y el prebendado. La juventud angélica, como de los brazos de un pulpo, echaba al Cielo, para caer con gloria estéril, la cabeza, coronada de nubes. El pueblo natural, con el empuje del instinto, arrollaba, ciego de triunfo, los bastones de oro. Ni el libro europeo, ni el libro yanqui, daban la clave del enigma hispanoamericano. Se probó el odio, y los países venían cada año a menos. Cansados del odio inútil de la resistencia del libro contra la lanza, de la razón contra el cirial, de la ciudad contra el campo, del imperio imposible de las castas urbanas divididas sobre la nación natural, tempestuosa e inerte, se empieza, como sin saberlo, a probar el amor. Se ponen en pie los pueblos, y se saludan. “¿Cómo somos?”, se preguntan; y unos a otros se van diciendo cómo son. Cuando aparece en Cojimar un problema, no van a buscar la solución a Dantzig. Las levitas son todavía de Francia, pero el pensamiento empieza a ser de América. Los jóvenes de América se ponen la camisa al codo, hunden las manos en la masa, y la levantan con la levadura del sudor. Entienden que se imita demasiado, y que la salvación está en crear. Crear

es la palabra de pase de esta generación. El vino, de plátano; y si sale agrio, ¡es nuestro vino! Se entiende que las formas de gobierno de un país han de acomodarse a sus elementos naturales; que las ideas absolutas, para no caer por un yerro de forma, han de ponerse en formas relativas; que la libertad, para ser viable, tiene que ser sincera y plena; que, si la república no abre los brazos a todos y adelanta con todos, muere la república. El tigre de adentro se echa por la hendidura, y el tigre de afuera. El general sujeta en la marcha la caballería al paso de los infantes. O si deja a la zaga a los infantes, le envuelve el enemigo la caballería. Estrategia es política. Los pueblos han de vivir criticándose, porque la crítica es la salud; pero con un solo pecho y una sola mente. ¡Bajarse hasta los infelices y alzarlos en los brazos! ¡Con el fuego del corazón deshelar la América coagulada! ¡Echar, bullendo y rebotando, por las venas, la sangre natural del país! En pie, con los ojos alegres de los trabajadores, se saludan, de un pueblo a otro, los hombres nuevos americanos. Surgen los estadistas naturales del estudio directo de la Naturaleza. Leen para aplicar, pero no para copiar. Los economistas estudian la dificultad en sus orígenes. Los oradores empiezan a ser sobrios. Los dramaturgos traen los caracteres nativos a la escena. Las academias discuten temas viables. La poesía se corta la melena zorrillesca y cuelga del árbol glorioso el chaleco colorado. La prosa, centelleante y cernida, va cargada de idea. Los gobernadores, en las repúblicas de indios, aprenden indio.

De todos sus peligros se va salvando América. Sobre algunas repúblicas está durmiendo el pulpo. Otras, por la ley del equilibrio, se echan a pie a la mar, a recobrar, con prisa loca y sublime, los siglos perdidos. Otras, olvidando que Juárez paseaba en un coche de mulas, ponen coche de viento y de cochero a una pompa de jabón; el lujo venenoso, enemigo de la libertad, pudre al hombre liviano y abre la puerta al extranjero. Otras acendran, con el espíritu épico de la independencia amenazada, el carácter viril. Otras crían, en la guerra rapaz contra el vecino, la soldadesca que puede devorarlas. Pero otro peligro corre, acaso, nuestra América, que no le viene de sí, sino de la diferencia de orígenes, métodos e intereses entre los dos factores continentales, y es la hora próxima en que se le acerque, demandando relaciones íntimas, un pueblo emprendedor y pujante que la desconoce y la desdén. Y como los pueblos viriles, que se han hecho de sí propios, con la escopeta y la ley, aman, y solo aman, a los pueblos viriles; como la hora del desenfreno y la ambición, de que acaso se libre, por el predominio de lo más puro de su sangre, la América del Norte, o en que pudieran lanzarla sus masas vengativas y sórdidas, la tradición de conquista y el interés de un caudillo hábil, no está tan cercana aún a los ojos del más espantadizo, que no dé tiempo a la prueba de altivez, continua y discreta, con que se la pudiera encarar y desviarla; como su decoro de república pone a la América del Norte, ante los pueblos atentos del Universo, un freno que no le ha de quitar la provocación pueril o la arrogancia ostentosa o la discordia parricida de nuestra América, el deber urgente de nuestra América es enseñarse cómo es, una en alma e intento, vencedora veloz de un pasado sofocante, manchada solo con sangre de abono que arranca a las manos la

pelea con las ruinas, y la de las venas que nos dejaron picadas nuestros dueños. El desdén del vecino formidable, que no la conoce, es el peligro mayor de nuestra América; y urge, porque el día de la visita está próximo, que el vecino la conozca, la conozca pronto, para que no la desdeñe. Por el respeto, luego que la conociese, sacaría de ella las manos. Se ha de tener fe en lo mejor del hombre y desconfiar de lo peor de él. Hay que dar ocasión a lo mejor para que se revele y prevalezca sobre lo peor. Si no, lo peor prevalece. Los pueblos han de tener una picota para quien les azuza a odios inútiles; y otra para quien no les dice a tiempo la verdad.

No hay odio de razas, porque no hay razas. Los pensadores canijos, los pensadores de lámparas, enhebran y recalientan las razas de librería, que el viajero justo y el observador cordial buscan en vano en la justicia de la Naturaleza, donde resalta en el amor victorioso y el apetito turbulento, la identidad universal del hombre. El alma emana, igual y eterna, de los cuerpos diversos en forma y en color. Peca contra la Humanidad el que fomente y propague la oposición y el odio de las razas. Pero en el amasijo de los pueblos se condensan, en la cercanía de otros pueblos diversos, caracteres peculiares y activos, de ideas y de hábitos, de ensanche y adquisición, de vanidad y de avaricia, que del estado latente de preocupaciones nacionales pudieran, en un período de desorden interno o de precipitación del carácter acumulado del país, trocarse en amenaza grave para las tierras vecinas, aisladas y débiles, que el país fuerte declara percederas e inferiores. Pensar es servir. Ni ha de suponerse, por antipatía de aldea, una maldad ingénita y fatal al pueblo rubio del continente, porque no habla nuestro idioma, ni ve la casa como nosotros la vemos, ni se nos parece en sus lacras políticas, que son diferentes de las nuestras; ni tiene en mucho a los hombres biliosos y trigueños, ni mira caritativo, desde su eminencia aún mal segura, a los que, con menos favor de la Historia, suben a tramos heroicos la vía de las repúblicas; ni se han de esconder los datos patentes del problema que puede resolverse, para la paz de los siglos, con el estudio oportuno y la unión tácita y urgente del alma continental. ¡Porque ya suena el himno unánime; la generación actual lleva a costas, por el camino abonado por los padres sublimes, la América trabajadora; del Bravo a Magallanes, sentado en el lomo del cóndor, regó el Gran Semí, por las naciones románticas del continente y por las islas dolorosas del mar, la semilla de la América nueva!

ENSAYO LITERARIO

Marguerite Duras (1914-1996)

Escribir*

Se está solo en una casa. Y no fuera, sino dentro. En el jardín hay pájaros, gatos. Pero, también, en una ocasión, una ardilla, un hurón. En un jardín no se está solo. Pero, en una casa, se está tan solo que a veces se está perdido. Ahora sé que he estado diez años en la casa. Sola. Y para escribir libros que me han permitido saber, a mí y a los demás, que era la escritora que soy. ¿Cómo ocurrió? Y, ¿cómo explicarlo? Sólo puedo decir que esa especie de soledad de Neauphle la hice yo, fue hecha por mí. Para mí. Y que sólo estoy sola en esa casa. Para escribir. Para escribir no como lo había hecho hasta entonces. Sino para escribir libros que yo aún desconocía y que nadie había planeado nunca. Allí escribí *El arrebato de Lol V. Stein* y *El vicecónsul*. Luego, después de éstos, otros. Comprendí que yo era una persona sola con mi escritura, sola muy lejos de todo. Quizá duró diez años, ya no lo sé, rara vez contaba el tiempo que pasaba escribiendo ni, simplemente, el tiempo. Contaba el tiempo que pasaba esperando a Robert Antelme y a Marie-Louise, su joven hermana. Después, ya no contaba nada.

Escribí *El arrebato de Lol V. Stein* y *El vicecónsul* arriba, en mi habitación, la de los armarios azules, ¡ay!, ahora destruidos por los jóvenes albañiles. A veces, también escribía aquí, en esta mesa del salón.

He conservado esa soledad de los primeros libros. La he llevado conmigo. Siempre he llevado mi escritura conmigo, dondequiera que haya ido. A París. A Trouville. O a Nueva York. En Trouville fijé en locura el devenir de Lola Valérie Stein. También en Trouville, el nombre de Yann Andréa Steiner se me apareció con inolvidable evidencia. Hace un año.

La soledad de la escritura es una soledad sin la que el escribir no se produce, o se fragmenta exangüe de buscar qué seguir escribiendo. Se desangra,

* Tomado del libro *Escribir*, Ed. Anagrama, Madrid, 1998.

el autor deja de reconocerlo. Y, ante todo, nunca debe dictarse a secretaria alguna, por hábil que sea, y, en esta fase, nunca hay que dar a leer lo escrito a un editor.

Alrededor de la persona que escribe libros siempre debe haber una separación de los demás. Es una soledad. Es la soledad del autor, la del escribir. Para empezar, uno se pregunta qué es ese silencio que lo rodea. Y prácticamente a cada paso que se da en una casa y a todas horas del día, bajo todas las luces, ya sean del exterior o de las lámparas encendidas durante el día. Esta soledad real del cuerpo se convierte en la, inviolable, del escribir. Nunca hablaba de eso a nadie. En aquel periodo de mi primera soledad ya había descubierto que lo que yo tenía que hacer era escribir. Raymond Queneau me lo había confirmado. El único principio de Raymond Queneau era éste: "Escribe, no hagas nada más".

Escribir: es lo único que llenaba mi vida y la hechizaba. Lo he hecho. La escritura nunca me ha abandonado.

Mi habitación no es una cama, ni aquí, ni en París, ni en Trouville. Es una ventana determinada, una mesa determinada, ritos de tinta negra, huellas de tinta negra inencontrables, es una silla determinada. Y determinados ritos a los que siempre vuelvo, a dondequiera que vaya, dondequiera que esté, incluso en los lugares donde no escribo, como por ejemplo las habitaciones del hotel, el rito de tener siempre whisky en mi maleta en caso de insomnios o de súbitas desesperaciones. Durante aquel periodo tuve amantes. Rara vez he estado absolutamente sin amantes. Se acostumbraban a la soledad de Neauphle. Y según su encanto a veces esta soledad les permitía que, a su vez, escribieran libros. Raramente daba a leer mis libros a esos amantes. Las mujeres no deben hacer leer a sus amantes los libros que escriben. Cuando terminaba un capítulo, lo escondía. En lo que a mí respecta, es tan verdad que me pregunto qué pasa en otras partes y también cuando se es una mujer y se tiene un marido o un amante. En tal caso, también hay que esconder a los amantes el amor del marido. El mío nunca ha sido sustituido. Lo sé, todos los días de mi vida.

Esta casa, esta casa es el lugar de la soledad, sin embargo da a una calle, a una plaza, a un estanque muy antiguo, al grupo escolar del pueblo. Cuando el estanque está helado, hay niños que vienen a patinar y me impiden trabajar. Les dejo hacer. Los vigilo. Todas las mujeres que han tenido hijos vigilan a esos niños, desobedientes, locos, como todos los niños. Pero, qué miedo, cada vez, el peor de los miedos. Y qué amor.

La soledad no se encuentra, se hace. La soledad se hace sola. Yo la hice. Porque decidí que era allí donde debía estar sola, donde estaría sola para escribir libros. Sucedió así. Estaba sola en casa. Me encerré en ella, también tenía miedo, claro. Y luego la amé. La casa, esta casa, se convirtió en la casa de la escritura. Mis libros salen de esta casa. También de esta luz, del jardín. De

esta luz reflejada del estanque. He necesitado veinte años para escribir lo que acabo de decir.

Esta casa se puede recorrer en toda su extensión. Sí. También se puede ir y venir. Y además hay el jardín. Allí, están los árboles milenarios y los árboles todavía jóvenes. Y hay alerces, manzanos, un nogal, ciruelos y un cerezo. El albaricoquero murió. Frente a mi habitación se halla el fabuloso rosal de L'Homme Atlantique. Un sauce. También hay cerezos de Japón y lirios. Y, debajo de una ventana del salón de música, hay una camelia, que plantó Dionys Mascolo para mí.

Primero amueblé esta casa y luego la hice repintar. Quizá fue dos años después cuando empecé a vivir con ella. Terminé *Lol V. Stein* aquí, escribí el final aquí y en Trouville frente al mar. Sola, no, no estaba sola, había un hombre conmigo en aquella época. Pero no hablábamos. Como escribía, era necesario evitar hablar de libros. Una mujer que escribe: los hombres no lo soportan. Es cruel, para un hombre. Es difícil para todos. Salvo para Robert A.

Sin embargo, en Trouville había la playa, el mar, la inmensidad de los cielos, de las arenas. Y era eso, ahí, la soledad. En Trouville miré el mar hasta la nada. Trouville es una soledad de mi vida entera. Conservo esa soledad, ahí está, inexpugnable, a mi alrededor. A veces cierro las puertas, desconecto el teléfono, desconecto mi voz, no quiero nada más.

Puedo decir lo que quiero, nunca descubriré por qué se escribe ni cómo no se escribe.

A veces, cuando estoy sola aquí, en Neauphle, identifico objetos como un radiador. Recuerdo que había una gran tabla sobre el radiador y que con frecuencia me sentaba allí, encima de la tabla, para ver pasar los autos.

Aquí, cuando estoy sola, no toco el piano. No toco mal, pero toco muy poco porque creo que cuando estoy sola, cuando no hay nadie más en la casa, no puedo tocar. Es muy difícil soportarlo. Porque de repente parece tener un sentido. Y sólo la escritura tiene un sentido en determinados casos personales. La manejo, luego la practico. En cambio, el piano es un objeto lejano, más inaccesible, y, para mí, sigue siéndolo. Creo que si hubiera tocado el piano profesionalmente, no habría escrito libros. Pero no estoy segura. También creo que es falso. Creo que habría escrito libros en cualquier caso, incluso paralelamente a la música. Libros ilegibles, pero totales. Tan lejos de cualquier habla como lo desconocido de un amor sin objeto. Como el de Cristo o el de J.S. Bach: ambos de una equivalencia vertiginosa.

La soledad, la soledad también significa: o la muerte, o el libro. Pero, ante todo, significa el alcohol. Whisky, eso significa. Hasta ahora nunca he podido, pero nunca, de verdad, o en tal caso debería remontarme lejos... nunca he po-

dido empezar un libro sin terminarlo. Nunca he hecho un libro que no fuera ya una razón de ser mientras se escribía, y eso, sea el libro que sea. Y en todas partes. En todas las estaciones. Descubrí esta pasión aquí en las Yvelines, en esta casa. Por fin tenía una casa donde esconderme para escribir libros. Quena vivir en esta casa. ¿Para hacer qué? Empezó así, como una broma. Quizás escribir, me dije, podría. Ya había empezado libros que había abandonado. Había olvidado incluso los títulos. *El vicecónsul*, no. Nunca lo abandoné, pienso en él a menudo.

En Lol V. Stein ya no pienso. Nadie puede conocer a L.V.S., ni usted ni yo. Y hasta lo que Lacan dijo al respecto, nunca lo comprendí por completo. Lacan me dejó estupefacta. Y su frase: “No debe de saber que ha escrito lo que ha escrito. Porque se perdería. Y significaría la catástrofe”. Para mí, esa frase se convirtió en una especie de identidad esencial, de un “derecho a decir” absolutamente ignorado por las mujeres.

Hallarse en un agujero, en el fondo de un agujero, en una soledad casi total y descubrir que sólo la escritura te salvará. No tener ningún argumento para el libro, ninguna idea de libro es encontrarse, volver a encontrarse, delante de un libro. Una inmensidad vacía. Un libro posible. Delante de nada. Delante de algo así como una escritura viva y desnuda, como terrible, terrible de superar. Creo que la persona que escribe no tiene idea respecto al libro, que tiene las manos vacías, la cabeza vacía, y que, de esa aventura del libro, sólo conoce la escritura seca y desnuda, sin futuro, sin eco, lejana, con sus reglas de oro, elementales: la ortografía, el sentido.

El vicecónsul es un libro que se gritó sin voz por todas partes. Esta expresión no me gusta pero cuando releo el libro veo eso, veo algo así. Es verdad, el vicecónsul aullaba cada día... pero desde un lugar secreto para mí. Como se reza, cada día, él, el vicecónsul, aullaba. Es cierto, gritaba fuerte y en las noches de Lahore disparaba sobre los jardines de Shalimar para matar. No importa a quién, sólo matar. Mataba por matar. Puesto que no importa a quién, era a la India entera en estado de descomposición. Aullaba en su casa, en la Residencia, y cuando estaba solo en la noche oscura de la Calcuta desierta. Está loco, el vicecónsul está loco de inteligencia. Mata a Lahore todas las noches.

Nunca lo he encontrado, sólo lo he encontrado en el actor que lo interpretó, mi amigo, el genial Michael Lonsdale, incluso en sus otros papeles, para mí, sigue siendo el vicecónsul de Francia en Lahore. Es mi amigo, mi hermano.

El vicecónsul es aquel en quien creo. El grito del vicecónsul, “la única política”, también se ha oído, aquí, en Neauphle-le-Château. Aquí la ha llamado, a ella, aquí, sí. Ella, A.-M.S. Anna-Maria Guardi. Ella era Delphine Seyrig. Y todo el personal de la película lloraba. Eran lágrimas libres, sin noción de su sentido, inevitables, las verdaderas lágrimas, las de quienes viven en la miseria.

En la vida llega un momento, y creo que es fatal, al que no se puede escapar, en que todo se pone en duda: el matrimonio, los amigos, sobre todo los amigos de la pareja. El hijo, no. El hijo nunca se pone en duda. Y esa duda crece alrededor de uno. Esa duda está sola, es la de la soledad. Ha nacido de ella, de la soledad. Ya podemos nombrar la palabra. Creo que mucha gente no podría soportar lo que digo, huirían. De ahí quizá que no todo hombre sea un escritor. Sí. Eso es, ésa es la diferencia. Esa es la verdad. No hay otra. La duda, la duda es escribir. Por tanto, es el escritor, también. Y con el escritor todo el mundo escribe. Siempre se ha sabido.

Creo, también, que sin esa duda primera del gesto hacia la escritura no hay soledad. Nadie ha escrito nunca a dúo. Se ha podido cantar a dúo, también componer música, y jugar a tenis; pero escribir, no. Nunca. Enseguida escribí libros llamados políticos. El primero fue Abahn Sabana David, uno de mis predilectos. Creo que el hecho de que un libro sea más o menos difícil de llevar que la vida cotidiana, es un detalle. La dificultad existe, simplemente. Un libro es difícil de llevar hacia el lector, en la dirección de su lectura. Si no hubiera escrito me habría convertido en una incurable del alcohol. Es un estado práctico: estar perdido sin poder escribir más... Es ahí donde se bebe. Ya que uno está perdido y ya no tiene nada que escribir, que perder, uno escribe. Mientras el libro está ahí y grita que exige ser terminado, uno escribe. Uno está obligado a mantener el tipo. Es imposible soltar un libro para siempre antes de que esté completamente escrito; es decir: solo y libre de ti, que lo has escrito. Es tan insoportable como un crimen. No creo a la gente que dice: “He roto mi manuscrito, lo he tirado”. No lo creo. O bien lo que estaba escrito no existía para los demás, o no era un libro. Y uno siempre sabe lo que no es un libro. Lo que nunca será un libro, no, no lo sabe. Nunca.

Cuando me acostaba, me tapaba la cara. Tenía miedo de mí. No sé cómo no sé por qué. Y por eso bebía alcohol antes de dormir. Para olvidarme, a mí. Enseguida pasa a la sangre, y luego uno duerme. La soledad alcohólica es angustiada. El corazón, sí. De repente late muy deprisa.

Cuando yo escribía en la casa todo escribía. La escritura estaba en todas partes. Y cuando veía a los amigos, a veces no acertaba a reconocerlos. Hubo varios años así, difíciles, para mí, sí, diez años quizá, quizá duró diez años. Y cuando amigos incluso muy queridos acudían a visitarme, también era terrible. Los amigos nada sabían de mí: me apreciaban y acudían por gentileza creyendo que hacían bien. Y lo más extraño era que no me importaba.

Eso hace salvaje la escritura. Se acerca a un salvajismo anterior a la vida. Y siempre lo reconocemos, es el de los bosques, tan antiguo como el tiempo. El del miedo a todo, distinto e inseparable de la vida misma. Uno se encarna. No se puede escribir sin la fuerza del cuerpo. Para abordar la escritura hay que ser más fuerte que uno mismo, hay que ser más fuerte que lo que se escribe. Es algo curioso, sí. No es sólo la escritura, lo escrito, también los gritos de las

bestias de la noche, los de todos, los vuestros y los míos, los de los perros. Es la vulgaridad masificada, desesperante, de la sociedad. El dolor; también es Cristo y Moisés y los faraones y todos los judíos, y todos los niños judíos, y también lo más violento de la felicidad. Siempre, eso creo.

Compré esta casa de Neauphle-le-Château con los derechos cinematográficos de mi libro *Un dique contra el Pacífico*. Me pertenecía, estaba a mi nombre. Esa compra precedió a la locura de la escritura. Esa especie de volcán. Creo que esta casa ha servido de mucho. La casa me consolaba de todas mis penas de infancia. En cuanto la compré, en seguida supe que había hecho algo importante, para mí, y definitivo. Algo para mí sola y para mi hijo, por primera vez en mi vida. Y me ocupaba de ella. Y la limpiaba. Me “ocupé” mucho. Después, una vez embarcada en mis libros, me ocupé menos.

La escritura va muy lejos... Hasta que uno la remata. A veces es imposible. De repente todo cobra un sentido relacionado con la escritura, es para enloquecer. Dejamos de conocer a la gente que conocemos y creemos haber esperado a quienes no conocemos. Sin duda se trataba simplemente de que ya estaba cansada de vivir, un poco más cansada que los demás. Era un estado de dolor sin sufrimiento. No intentaba protegerme de los demás, en especial de quienes me conocían. No era triste. Era desesperado. Estaba embarcada en el trabajo más difícil de mi vida: mi amante de Lahore, escribir su vida. Escribir *El vicecónsul*. Debí de emplear tres años en escribir aquel libro. No podía hablar de él porque la menor intrusión en el libro, la menor opinión “objetiva” habría borrado todo de ese libro. Otra escritura, corregida, habría destruido la escritura del libro y mi propio conocimiento del libro. Esa ilusión que tenemos -y que es justa- de ser la única persona que ha escrito lo que hemos escrito, sea nulo o maravilloso. Y cuando leía críticas, la mayor parte de las veces, era sensible al hecho de que dijeran que no se parecía a nada. Es decir, que remitía a la soledad inicial del autor.

Creía haber comprado esta casa aquí en Neauphle también para mis amigos, para recibirles, pero me equivocaba. La había comprado para mí. No lo he sabido y no lo he dicho hasta ahora. Algunas tardes había muchos amigos, los Gallimard venían a menudo, y sus mujeres y amigos. Había muchos Gallimard, quizá quince, a veces. Les pedía que llegaran un poco antes para colocar las mesas en una sola estancia para estar juntos. Esas veladas a las que me refero eran dichosas para todos. Las más dichosas. Robert Antelme siempre estaba, y Dionys Mascolo y sus amigos. Y también mis amantes, sobre todo Gérard Jarlot, que era la seducción personificada, y que también se había convertido en amigo de los Gallimard.

Cuando había gente estaba menos sola y a la vez más abandonada. Para abordar esa soledad, hay que referirse a la noche. Imaginar a Duras, por la noche, en su cama, durmiendo sola en una casa de cuatrocientos metros cuadrados. Cuando iba hasta el final de la casa, allá abajo, hacia la “casita”, el espacio

me daba miedo, como si fuera una trampa. Puedo decir que tenía miedo cada atardecer. Y sin embargo nunca hice un gesto para que alguien se instalara a vivir allí. A veces salía tarde, al anochecer. Eran recorridos que me encantaban, con gente del pueblo, amigos, habitantes de Neauphle. Bebíamos. Hablábamos, mucho. Íbamos a una especie de cafetería grande como un pueblo de varias hectáreas. A las tres de la madrugada estaba atestado. Recuerdo el nombre: Parly II. Lugares donde también nos perdíamos. Los camareros vigilaban como polis aquella especie de inmenso territorio de nuestra soledad.

Esta casa no es una casa de campo. No podemos darle ese nombre. Al principio era una granja, con el estanque, y luego fue la casa de campo de un notario, el gran Notariado parisiense.

Cuando me abrieron la puerta de entrada, vi el jardín. Unos segundos. Dije que sí, que compraba la casa desde la entrada apenas franqueada. La compré sobre la marcha. La pagué del mismo modo, en metálico.

Ahora se ha convertido en una casa para todo el año. Y también se la he dado a mi hijo. Es de los dos. Ahora creo que él está tan ligado a la casa como yo. En esta casa ha guardado todo lo mío.

Aquí aún puedo estar sola. Tengo mi mesa, mi cama, mi teléfono, mis cuadros y mis libros. Y los guiones de mis películas. Y cuando voy a la casa, mi hijo está feliz. Esa felicidad, la de mi hijo, es ahora la mía.

Un escritor es algo extraño. Es una contradicción y también un sinsentido. Escribir también es no hablar. Es callarse. Es aullar sin ruido. Un escritor es algo que descansa, con frecuencia, escucha mucho. No habla mucho porque es imposible hablar a alguien de un libro que se ha escrito y sobre todo de un libro que se está escribiendo. Es imposible. Es lo contrario del cine, lo contrario del teatro y otros espectáculos. Es lo contrario de todas las lecturas. Es lo más difícil. Es lo peor. Porque un libro es lo desconocido, es la noche, es cerrado, eso es. El libro avanza, crece, avanza en las direcciones que creíamos haber explorado, avanza hacia su propio destino y el de su autor, anonadado por su publicación: su separación, la separación del libro soñado, como el último hijo, siempre el más amado.

Un libro abierto también es la noche.

Estas palabras que acabo de pronunciar me hacen llorar, no sé por qué.

Escribir a pesar de todo pese a la desesperación. No: con la desesperación. Qué desesperación, no sé su nombre. Escribir junto a lo que precede al escrito es siempre estropearlo. Y sin embargo hay que aceptarlo: estropear el fallo es volver sobre otro libro, un posible otro de ese mismo libro.

Ese extravío de uno mismo por la casa no es nada voluntario. No decía: “Estoy encerrada aquí todos los días del año”. No lo estaba, decirlo hubiera sido falso. Iba a hacer compras, iba al café. Pero, al mismo tiempo, estaba aquí. El pueblo y la casa es lo mismo. Y la mesa frente al estanque. Y la tinta negra. Y el papel blanco es lo mismo. Y en lo que a los libros se refiere, no, de pronto, nunca es lo mismo.

Antes de mí, nadie había escrito en esta casa. Pregunté al alcalde, a los vecinos, a los tenderos. No. Nunca. Llamé varias veces por teléfono a Versalles para intentar averiguar el nombre de la gente que había vivido en esta casa. En la lista de apellidos de los habitantes, y de sus nombres y actividades, no había ningún escritor. Ahora bien, todos aquellos nombres hubieran podido ser nombres de escritores. Todos. Pero, no. Eran granjas familiares del lugar. Lo que encontré en la tierra eran los cubos de basura alemanes. En efecto, la casa había sido ocupada por oficiales alemanes. Sus cubos de basura eran agujeros, agujeros en la tierra. Había muchas conchas de ostras, latas vacías de productos comestibles, sobre todo de *foie gras*, de caviar. Y mucha vajilla rota. Lo tiraron todo. Salvo restos de vajilla, de Sévres sin lugar a dudas, los dibujos aparecían completos. Y el azul era el azul inocente de los ojos de algunos de nuestros hijos.

Cuando un libro está acabado -un libro que se ha escrito, claro-, al leerlo, ya no podemos decir que ese libro es un libro que ha escrito uno, ni qué se ha escrito en él, ni en qué desesperación o en qué estado de felicidad, el de un hallazgo o de un fallo de todo tu ser. Porque, al fin y al cabo, en un libro, no se puede ver nada semejante. La escritura es uniforme en cierto modo, atemperada.

Ya no sucede nada más en un libro así, acabado y distribuido. Y recobra la indescifrable inocencia de su llegada al mundo.

Estar sola con el libro aún no escrito es estar aún en el primer sueño de la humanidad. Eso es. También es estar sola en la escritura aún yerma. Es intentar no morir por su causa. Es estar sola en un refugio durante la guerra. Pero sin rezos, sin Dios, sin pensamiento alguno salvo ese deseo loco de matar a la nación alemana hasta el último nazi.

La escritura ha existido siempre sin referencia alguna o bien es... Sigue siendo como el primer día. Salvaje. Diferente. Salvo la gente, las personas que circulan por el libro, nunca las olvida uno en el trabajo y el autor nunca las echa de menos. No, estoy segura, no, la escritura de un libro, el escribir. Pues es siempre la puerta abierta hacia el abandono. El suicidio está en la soledad de un escritor. Uno está solo incluso en su propia soledad. Siempre inconcebible. Siempre peligrosa. Sí. Un precio que hay que pagar por haber osado salir y gritar.

En la casa escribía en el primer piso. No escribía abajo. Después, al contrario, escribí en la gran habitación central de la planta baja para estar menos sola, quizá, ya no lo sé, y también para ver el jardín.

En el libro hay eso: la soledad es la del mundo entero. Está por todas partes. Lo ha invadido todo. Sigo creyendo en esta invasión. Como todo el mundo. La soledad es eso sin lo que nada se hace. Eso sin lo que ya no se mira nada. Es un modo de pensar, de razonar, pero sólo con el pensamiento cotidiano. También eso está presente en la función de la escritura y ante todo quizá decirse que no es necesario matarse todos los días desde el momento en que todos los días podemos matarnos. Eso es la escritura del libro, no es la soledad. Hablo de la soledad pero no estaba sola, ya que tenía ese trabajo que sacar adelante, hasta la luz, ese trabajo de condenados: escribir *El vicecónsul*. Fue escrito y traducido a todas las lenguas del mundo entero, y está guardado. Y en ese libro el vicecónsul dispara contra la lepra, contra los leprosos, los miserables, contra los perros y luego dispara contra los Blancos, los gobernadores blancos. Mataba todo excepto a ella, la que se ahogó en el Delta una mañana de un día determinado, Lola Valérie Stein, esa Reina de mi infancia y de S. Thala, esa mujer del gobernador de Vinh Long.

Ese libro fue el primer libro de mi vida. Transcurría en Lahore, y también allí, en Camboya, en las plantaciones, transcurría por todas partes. *El vicecónsul* empieza con la niña de quince años que está embarazada, la pequeña annamita que ha sido arrojada de la casa materna y que da vueltas por ese mazo de mármol azul de Pursat. Ya no sé cómo sigue. Recuerdo que me costó mucho encontrar ese lugar, esa montaña de Pursat donde nunca había estado. El mapa estaba allí, encima de mi mesa de trabajo y seguí las sendas de los mendigos y de los niños con las piernas rotas, ya sin mirada, por sus madres, y que comían basuras. Era un libro muy difícil de escribir. No había plan posible para expresar la amplitud de la desdicha porque ya no había nada de los elementos visibles que la habían provocado. Sólo existía el Hambre y el Dolor.

No había encadenamiento entre los acontecimientos de carácter salvaje, ya que nunca había programación. Nunca la hubo en mi vida. Nunca. Ni en mi vida ni en mis libros, ni una sola vez.

Escribía todas las mañanas. Pero sin horario alguno. Nunca. Excepto en lo que se refiere a la cocina. Sabía cuándo había que ir para que tal cosa hirviera o tal otra no se quemara. En lo que se refiere a los libros, también lo sabía. Lo juro. Todo, lo juro. Nunca he mentido en un libro. Ni tampoco en mi vida. Excepto a los hombres. Nunca. Y eso se debe a que mi madre me infundió miedo con eso de que la falsedad mataba a los niños mentirosos.

Creo que lo que reprocho a los libros, en general, es eso: que no son libres. Se ve a través de la escritura: están fabricados, están organizados, reglamentados, diríase que conformes. Una función de revisión que el escritor

desempeña con frecuencia consigo mismo. El escritor, entonces, se convierte en su propio policía. Entiendo, por tal, la búsqueda de la forma correcta, es decir, de la forma más habitual, la más clara y la más inofensiva. Sigue habiendo generaciones muertas que hacen libros pudibundos. Incluso jóvenes: libros encantadores, sin poso alguno, sin noche. Sin silencio. Dicho de otro modo: sin auténtico autor. Libros de un día, de entretenimiento, de viaje. Pero no libros que se incrusten en el pensamiento y que hablen del duelo profundo de toda vida, el lugar común de todo pensamiento.

No sé qué es un libro. Nadie lo sabe. Pero cuando hay uno, lo sabemos. Y cuando no hay nada, lo sabemos como sabemos que existimos, no muertos todavía.

Cada libro, como cada escritor, tiene un pasaje difícil, insoslayable. Y debe optar por dejar este error en el libro para que siga siendo un verdadero libro, no una falsedad. La soledad no sé en qué se convierte luego. Aún no puedo decirlo. Creo que esa soledad se toma trivial, a la larga se convierte en algo vulgar, y que es un gran acierto.

Cuando hablé por primera vez de ese amor entre Anne-Marie Stretter, la embajadora de Francia en Lahore, y el vicecónsul, tuve la sensación de haber destruido el libro, de haberlo expuesto al desnudo. Pero no, no sólo resistió, sino que ocurrió lo contrario. También existen los errores de los autores, cosas que en realidad suponen probabilidades de acertar. Los errores atinados, magníficos, son muy exaltantes, e incluso los otros, los simples que diríanse surgir de la infancia, suelen ser algo maravilloso.

Con frecuencia considero “adecuados” los libros de los demás; pero, también con frecuencia, como surgidos de un clasicismo exento de riesgo. Fatal sería sin duda la palabra. No sé.

Las grandes lecturas de mi vida, las sólo más, son las escritas por hombres. Michelet. Michelet y más Michelet, hasta las lágrimas. Los textos políticos también, pero menos, Saint-Just, Stendhal, y curiosamente, Balzac no. El texto de los textos es el Antiguo Testamento.

No sé cómo me salí de lo que podríamos llamar una crisis, como si dijéramos crisis de nervios o crisis de embotamiento mental, de degradación, como sería un sueño artificial. La soledad, también era eso. Una especie de escritura. Y leer era escribir.

Algunos escritores están asustados. Tienen miedo de escribir. Lo que ha ocurrido en mi caso, quizás haya sido que nunca he tenido miedo de ese miedo. He hecho libros incomprensibles y han sido leídos. Hay uno que he leído recientemente, que no había releído desde hace treinta años, y que me parece magnífico. Se titula *La vida tranquila*. Lo había olvidado por completo, excep-

to la última frase: “Nadie había visto al hombre ahogarse, excepto yo”. Es un libro hecho de un tirón, en la línea trivial y muy lóbrega de un asesinato. En ese libro se puede ir más allá del mismo libro, del asesinato del libro. Se va no se sabe adónde, hacia la adoración de la hermana seguramente, la historia de amor de la hermana y del hermano, otra vez, sí, la de la eternidad de un amor deslumbrante, desconsiderado, castigado.

Nosotros, los del 68, somos enfermos de la esperanza, la esperanza es lo que se confía a las funciones del proletariado. Y a nosotros, ninguna ley, nada, ni nadie ni nada, nos curará de esa esperanza. Quisiera volver a afiliarme al PC. Pero, al mismo tiempo, sé que no será necesario. También quisiera dirigirme a la derecha e insultarla con todas mis fuerzas. El insulto, el insulto es tan fuerte como la escritura. Es una escritura, pero dirigida. He insultado a gente en mis artículos y produce tanta satisfacción como escribir un buen poema. Hago una diferencia radical entre un hombre de izquierdas y un hombre de derechas. En la izquierda, estaba Bérégovoy, a quien nadie sustituirá. El Bérégovoy número uno es Mitterrand, que tampoco se parece a nadie.

Yo me parezco a todo el mundo. Creo que nunca nadie se ha vuelto hacia mí por la calle. Soy la banalidad. El triunfo de la banalidad. Como esa vieja dama del libro: *Le Camion*.

Viviendo así, como le digo que vivía, en esa soledad, a la larga hay peligros a los que uno se expone. Es inevitable. En cuanto el ser humano está solo cae en la sinrazón. Lo creo: creo que la persona entregada a sí misma está ya atacada por la locura porque en el brote de un delirio personal nada la detiene.

Nunca se está solo. Nunca se está solo físicamente. En ninguna parte. Siempre se está en alguna parte. Se oyen ruidos en la cocina, los de la tele, o de la radio, en los apartamentos vecinos, y en todo el inmueble. Sobre todo cuando nunca se ha pedido silencio como siempre he hecho yo.

Me gustaría contar la historia que conté por primera vez a Michelle Porte, que había rodado una película sobre mí. En aquel momento de la historia, me encontraba en lo que se llamaba la despensa, en la “casita” con la que comunicaba la casa. Estaba sola. Esperaba a Michelle Porte en la mencionada despensa. Con frecuencia me quedo así, sola, en esos lugares tranquilos y vacíos. Mucho rato. Y fue en aquel silencio, aquel día, cuando de repente, en la pared, muy cerca de mí, vi y oí los últimos minutos de la vida de una mosca común.

Me senté en el suelo para no asustarla. Me quedé quieta.

Estaba sola con ella en toda la extensión de la casa. Nunca hasta entonces había pensado en las moscas, excepto para maldecirlas, seguramente. Como usted. Fui educada como usted en el horror hacia esa calamidad universal, que producía la peste y el cólera.

Me acerqué para verla morir.

La mosca quería escapar del muro en el que corría el riesgo de quedar prisionera de la arena y del cemento que se depositaban en dicha pared debido a la humedad del jardín. Observé cómo moría una mosca semejante. Fue largo. Se debatía contra la muerte. Duró entre diez y quince minutos y luego se acabó. La vida debió acabar. Me quedé para seguir mirando. La mosca quedó contra la pared como la había visto, como pegada a ella.

Me equivocaba: la mosca seguía viva.

Seguí allí mirándola, con la esperanza de que volviera a esperar, a vivir.

Mi presencia hacía más atroz esa muerte. Lo sabía y me quedé. Para ver. Ver cómo esa muerte invadiría progresivamente a la mosca. Y también para intentar ver de dónde surgía esa muerte. Del exterior, o del espesor de la pared, o del suelo. De qué noche llegaba, de la tierra o del cielo, de los bosques cercanos, o de una nada aún innombrable, quizá muy próxima, quizá de mí, que intentaba seguir los recorridos de la mosca a punto de pasar a la eternidad.

Ya no sé el final. Seguramente la mosca, al final de sus fuerzas, cayó. Las patas se despegaron de la pared. Y cayó de la pared. No sé nada más, salvo que me fui de allí. Me dije: “Te estás volviendo loca”. Y me fui de allí.

Cuando Michelle Porte llegó, le enseñé el lugar y le dije que una mosca había muerto allí a las tres veinte. Michelle Porte se rió mucho. Tuvo un ataque de risa. Tenía razón. Sonreí para zanjar la historia. Pero no: siguió riendo. Y yo, cuando la cuento ahora, así, de acuerdo con la verdad, con mi verdad, es lo que acabo de decir, lo que ha ocurrido entre la mosca y yo y que no da risa.

La muerte de una mosca: es la muerte. Es la muerte en marcha hacia un determinado fin del mundo, que alarga el instante del sueño postrero. Vemos morir a un perro, vemos morir a un caballo, y decimos algo, por ejemplo, pobre animal... Pero por el hecho de que muera una mosca, no decimos nada, no damos constancia, nada.

Ahora está escrito. Es esa clase de derrape quizá -no me gusta esa palabra, muy confusa- en el que corremos el riesgo de incurrir. No es grave, pero es un hecho en sí mismo, total, de un sentido enorme: de un sentido inaccesible y de una amplitud sin límites. Pensé en los judíos. Odié a Alemania como durante los primeros días de la guerra, con todo mi cuerpo, con todas mis fuerzas. Igual que durante la guerra, a cada alemán por la calle, pensaba en su muerte a mí debida, por mí ideada, perfeccionada, en esa dicha colosal de un cuerpo alemán muerto de una muerte a mí debida.

Está bien que el escribir lleve a esto, a aquella mosca, agónica, quiero decir: escribir el espanto de escribir. La hora exacta de la muerte, consignada, la hacía ya inaccesible. Le daba una importancia de orden general, digamos un lugar concreto en el mapa general de la vida sobre la tierra.

Esa precisión de la hora en que había muerto hacía que la mosca hubiera tenido funerales secretos. Veinte años después de su muerte, ahí está la prueba, aún hablamos de ella.

Nunca había contado la muerte de esa mosca, su duración, su lentitud, su miedo atroz, su verdad.

La precisión de la hora de la muerte remite a la coexistencia con el hombre, con los pueblos colonizados, con la fabulosa masa de desconocidos del mundo, la gente sola, la de la soledad universal. La vida está en todas partes. Desde la bacteria al elefante. Desde la tierra a los cielos divinos o ya muertos.

No había organizado nada alrededor de la muerte de la mosca. Las paredes blancas, lisas, su mortaja, estaban ya allí y contribuyeron a que su muerte se convirtiera en un acontecimiento público, natural e inevitable. Era evidente que aquella mosca se encontraba al final de su vida. No podía resistirme a verla morir. Ya no se movía. Eso también contaba, y también saber que no se puede contar que esa mosca haya existido.

Hace veinte años de eso. Nunca había contado esa historia como acabo de hacerlo, ni siquiera a Michelle Porte. Lo que aún sabía -lo que veía- es que la mosca ya sabía que aquel hielo que la atravesaba era la muerte. Eso era lo más espantoso. Lo más inesperado. Ella sabía. Y aceptaba.

Una casa sola no existe así como así. A su alrededor se necesita tiempo, gente, historias, "hitos", cosas como el matrimonio o la muerte de aquella mosca, la muerte, la muerte banal: la de la unidad y a la vez la del número, la muerte planetaria, proletaria. La de las guerras, esas montañas de guerras de la Tierra.

Aquel día. El mencionado, el de la cita con mi amiga Michelle Porte, a quien sólo yo vi, aquel día sin hora exacta, murió una mosca.

De repente el momento en que la miraba eran las tres veinte de la tarde y pico: el rumor de los élitros cesó.

La mosca había muerto. Aquella reina. Negra y azul.

Aquella, la que yo había visto, había muerto. Lentamente. Se había debatido hasta el último estremecimiento. Y después cedió. Quizá duró entre cinco y ocho minutos. Había sido largo. Fue un instante de absoluto pavor. Y fue la marcha de la muerte hacia otros cielos, otros planetas, otros lugares.

Quería huir y al mismo tiempo me decía que debía mirar hacia aquel ruido en el suelo, para, a pesar de todo, haber oído, una vez, ese ruido de llamada de leña húmeda de la muerte de una mosca común.

Sí. Eso es, esa muerte de la mosca se convirtió en ese desplazamiento de la literatura. Se escribe sin saberlo. Se escribe para mirar morir una mosca. Tenemos derecho a hacerlo.

A Michelle Porte le dio un ataque de risa cuando dije a qué hora había muerto la mosca. Y ahora pienso si no sería yo quien contara esa muerte de modo risible. En aquel momento carecía de medios para expresarlo porque miraba aquella muerte, la agonía de aquella mosca negra y azul.

La soledad siempre está acompañada por la locura. Lo sé. La locura no se ve. A veces sólo se la presiente. No creo que pueda ser de otro modo. Cuando se extrae todo de uno mismo, todo un libro, forzosamente se está en el particular estado de cierta soledad que no se puede compartir con nadie. No se puede hacer compartir nada. Uno debe leer solo el libro que uno ha escrito, enclaustrado en el libro. Evidentemente eso tiene un aspecto religioso pero no lo experimenta uno en el acto, puede pensarlo después (como lo pienso en este momento) con motivo de algo que podría ser la vida, por ejemplo, o la solución a la vida del libro, de la palabra, de gritos, de aullidos sordos, silenciosamente terribles de todos los pueblos del mundo.

Todo escribe a nuestro alrededor, eso es lo que hay que llegar a percibir; todo escribe, la mosca, la mosca escribe, en las paredes, la mosca escribió mucho a la luz de la sala, reflejada por el estanque. La escritura de la mosca podría llenar una página entera. Entonces sería una escritura. Desde el momento en que podría ser una escritura, ya lo es. Un día, quizás, a lo largo de los siglos venideros, se leería esa escritura, también sería descifrada, y traducida. Y la inmensidad de un poema legible se desplegaría en el cielo.

Pero, pese a todo, en algún lugar del mundo se escriben libros. Todo el mundo los escribe. Lo creo. Estoy segura de que así es. Que para Blanchot, por ejemplo, así es. La locura da vueltas a su alrededor. La locura también es la muerte. Para Bataille, no.

¿Por qué estaba Bataille fuera del alcance del pensamiento libre, loco? No sabría decirlo.

Quisiera seguir hablando un poco más acerca de la historia de la mosca.

Aún la veo, a la mosca, a aquella mosca, en la pared blanca, aún la veo morir. Primero a la luz solar, y luego a la luz reflejada y oscura del suelo enlosado.

También se puede no escribir, olvidar a una mosca. Sólo mirarla. Ver cómo se debatía a su vez, de un modo terrible y contabilizado en un cielo desconocido y de nada.

Ya está, eso es todo.

Hablaré de nada.

De nada.

Todas las casas de Neauphle están habitadas en invierno algunas, más o menos, pero, con todo, están habitadas. No se reservan para el verano, como suele hacerse. Todo el año están; abiertas, habitadas.

En la casa de Neauphle-le-Château lo que importa son las ventanas sobre el jardín y la carretera de París delante de la casa. La carretera por la que pasan las mujeres de mis libros.

He dormido mucho ahí, en esta estancia que se ha convertido en salón. Durante mucho tiempo creí que un dormitorio era algo convencional. Al trabajar en él es cuando se me ha hecho tan indispensable como las otras habitaciones, como las, vacías, de arriba. El espejo del salón perteneció a los propietarios que me precedieron. Me lo dejaron. El piano lo compré inmediatamente después de la casa, casi al mismo precio.

A lo largo de la casa, hace sólo cien años, había un camino para que el ganado fuera a beber al estanque. Ahora el estanque está en mi jardín. Y el ganado ya ha dejado de existir. La leche fresca de la mañana, igual, se acabó en el pueblo. Desde hace cien años.

Realmente al rodar aquí una película es cuando la casa aparece como la otra casa, la que fue una vez para otra gente antes de nosotros. En su soledad, su gracia, se muestra de repente como otra casa que siguiera perteneciendo a otra gente. Como si algo tan monstruoso como el desposeimiento de esta casa pudiera enfocarse.

El lugar donde se pone las frutas, las legumbres, la mantequilla salada para mantenerlas frescas en el interior... Había una habitación así... oscura y fresca... creo que es eso, una despensa, sí, eso es. Esa es la palabra. Para las reservas de guerra, para protegerlas.

Las primeras plantas que hubo aquí son las que están en el bocal de las ventanas de la entrada. El geranio rosa procedente del sur de España. Fragante, como Oriente.

Las flores nunca se tiran en esta casa. Es una costumbre, no es una consigna. Nunca, ni siquiera muertas; se las deja ahí. Hay pétalos de rosa que están ahí desde hace cuarenta años en un bocal. Siguen siendo muy rosas. Secas y Rosas.

El problema, durante todo el año, es el crepúsculo. En verano. y en invierno.

Hay el primer crepúsculo, el del verano, y no hace falta encender la luz en el interior.

Y luego hay el verdadero, el crepúsculo de invierno. A veces, cerramos los postigos para no verlo. También están las sillas, las guardamos para el verano. La terraza, allí es donde pasamos todos los veranos. Que lo digan mis amigos que vienen a pasar el día. Frecuentemente para eso, hablar.

Es triste cada vez, pero no trágico: el invierno, la vida, la injusticia. El horror absoluto una mañana determinada.

Es sólo eso, triste. No nos acostumbramos con el tiempo.

Lo más duro, en esta casa, es el miedo por los árboles. Siempre. Y cada vez. Cada vez que hay una tormenta, y aquí las hay, y muchas, estamos con lo de los árboles, tenemos miedo por esos árboles. De repente, ya no sé su nombre.

La hora del crepúsculo al atardecer; es la hora en la que todo el mundo deja de trabajar alrededor del escritor.

En las ciudades, en los pueblos, en todas partes, los escritores son gente solitaria. En todas partes, y siempre, lo han sido.

En el mundo entero se acaba la luz y se acaba el trabajo.

Y, en lo que a mí respecta, siempre he vivido esa hora como si no fuera la hora del final del trabajo, sino la hora del inicio del trabajo. En lo que al escritor respecta, hay ahí, en la naturaleza, una especie de inversión de valores.

Para los escritores el otro trabajo es el que a veces avergüenza, el que casi siempre provoca el pesar de orden político más violento de todos. Sé que uno se queda inconsolable. Y que se vuelve malo como los perros de su policía.

Aquí, uno se siente apartado del trabajo manual. Pero contra eso, contra esa sensación a la que hay que adaptarse, habituarse, todo será inútil. Lo que seguirá dominando, y eso nos hace llorar, es el infierno y la injusticia del mundo del trabajo. El infierno de las fábricas, las exacciones del desprecio, de

la injusticia de la patronal, de su horror, del horror del régimen capitalista, de toda la desdicha que de él se desprende, del derecho de los ricos a disponer del proletariado y de convertirlo en motivo de su fracaso y nunca de su triunfo. El misterio es por qué el proletariado lo acepta. Pero somos muchos y cada vez más los que creemos que eso no puede durar mucho tiempo. Que algo se ha conseguido. Que algo hemos conseguido todos, quizás una nueva lectura de sus deshonrosos textos. Sí, eso es.

No insisto, me voy. Pero digo lo experimentado por todos, aunque no sepamos vivirlo.

Con frecuencia, al terminar el trabajo, a uno le asalta el recuerdo de la más grande de las injusticias. Hablo de lo cotidiano de la vida. No es por la mañana, es al atardecer cuando eso invade las casas, nos invade a nosotros. Y si no se es así, no se es absolutamente nada. Se es: nada. Y siempre en todos los casos de todos los pueblos, se sabe.

La liberación se produce cuando la noche empieza a aposentarse. Cuando fuera cesa el trabajo. Queda ese lujo nuestro, que nos pertenece, de poder escribirlo por la noche. Podemos escribir a cualquier hora. No sufrimos sanciones de reglas, horarios, jefes, armas, multas, insultos, polis, jefes y más jefes. Y las gallinas cluecas de fascismos futuros.

La lucha del vicecónsul es una lucha a la vez ingenua y revolucionaria.

Es la mayor injusticia del tiempo, de todos los tiempos: y si uno no llora por eso una sola vez en su vida no llora por nada. Y no llorar nunca es no vivir.

Llorar, es necesario que eso también suceda.

Aunque llorar sea inútil, creo que, con todo, es necesario llorar. Porque la desesperación es tangible. Permanece. El recuerdo de la desesperación, permanece. A veces mata.

Escribir. No puedo.

Nadie puede.

Hay que decirlo: no se puede. Y se escribe.

Lo desconocido que uno lleva en sí mismo: escribir, eso es lo que se consigue. Eso o nada.

Se puede hablar de un mal del escribir.

No es sencillo lo que intento decir, pero creo que es algo en lo que podemos coincidir, camaradas de todo el mundo.

Hay una locura de escribir que existe en sí misma, una locura de escribir furiosa, pero no se está loco debido a esa locura de escribir. Al contrario.

La escritura es lo desconocido. Antes de escribir no sabemos nada de lo que vamos a escribir. Y con total lucidez.

Es lo desconocido de sí, de su cabeza, de su cuerpo. Escribir no es ni siquiera una reflexión, es una especie de facultad que se posee junto a su persona, paralelamente a ella, de otra persona que aparece y avanza, invisible, dotada de pensamiento, de cólera, y que a veces, por propio quehacer, está en peligro de perder la vida.

Si se supiera algo de lo que se va a escribir, antes de hacerlo, antes de escribir, nunca se escribiría. No valdría la pena.

Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiésemos -sólo lo sabemos después- antes, es la cuestión más peligrosa que podemos plantearnos. Pero también es la más habitual.

La escritura: la escritura llega como el viento, está desnuda, es la tinta, es lo escrito, y pasa como nada pasa en la vida, nada, excepto eso, la vida.



La preparación editorial de *Cuadernos de la Lectio n.º 6*
estuvo a cargo de la Coordinación Editorial
de la Universidad Central.

En la composición del texto se utilizaron fuentes Adobe
Garamond Pro, Calibri y Bell Gothic Std.

ISSN: 2422-4707



2422 4707