

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202111235255>

LA OSCURA EXPLICACIÓN –DIEZ PALABRAS SOBRE UN TEMA INFINITO–

A Dark Explanation – Ten Words for an Infinite Subject –

Alberto PAREDES

UNAM (Facultad de Filosofía y Letras - PASPA-DGAPA)

Recibido: 21/07/2020; Aceptado: 13/11/2020; Publicado: 31/12/2021

Ref. Bibl. ALBERTO PAREDES. LA OSCURA EXPLICACIÓN –DIEZ PALABRAS SOBRE UN TEMA INFINITO–. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 11 (2021), 235-255

*A esos dos amigos: Álvaro y Gabriel,
I. m. J.G.R.*

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
chè la diritta via era smarrita*

RESUMEN: ¿En qué medida es intrínseco a la calidad de un texto literario el que incluya dentro de su desarrollo temático conflictos en los que el mal interviene activamente? Esta es la pregunta central que se plantea este ensayo de Alberto Paredes. Para reflexionar sobre el tema menciona su contacto personal con dos figuras de valor innegable (Álvaro Mutis y Gabriel García Márquez) como marco para examinar la injerencia del mal en diversas obras mayores. La hipótesis central es que las obras literarias que ahondan en la temática del mal pueden alcanzar una lucidez excepcional en cuestiones humanas esenciales.

Palabras clave: Mal; literatura; novela como reflexión; Literaturas clásica y moderna; Álvaro Mutis; Gabriel García Márquez; João Guimarães Rosa.

ABSTRACT: To what degree can it be inherent for the quality of a literary text the fact of involving the evil factor within its thematic development? This the question that poses the present paper by Alberto Paredes. In order to consider it, he evokes his relationship with two mayor figures (Álvaro Mutis and Gabriel García Márquez), then he examines evil's presence in several works. The central hypothesis is that those literary works which deepen in this conflict can achieve an exceptional insight on basic human questions.

Key words: Evil; Literature; Novel as Reflexión; Classic and Modern Literatures; Álvaro Mutis; Gabriel García Márquez; João Guimarães Rosa.

1. REFLEXIÓN INICIAL

A veces puede uno pasar horas y jornadas enteras para llegar a un manojo de suposiciones que deberían caerse de evidentes si no fuéramos (aunque este es el momento de la primera persona: si no fuera yo) tan romo de entendederas.

Es así que ofrezco ahora el fruto de una serie de reflexiones sobre el tema del mal en la literatura. Tema infinito con sustantivo que muchos de sus adeptos enaltecen con la mayúscula: el Mal en la literatura, en las artes en general. Cuando un artista le da cabida en su obra, y logra sostener el reto, esa novela, ese óleo, esa pieza musical son una reflexión e indagación prácticas sobre las oscuridades de la naturaleza humana. Oscuridades intrínsecas que en una medida que nunca podremos precisar intervienen en la definición de la naturaleza humana. La incorporación de lo que sucede cuando se franquea la línea invisible de las convenciones sociales, la moral al uso, e incluso el deber ser ético, cuando los personajes de esa obra de ficción actúan *allá*, y el artista no pierde el pulso, el resultado es complejo, ambiguo y enigmático; una interrogación –mucho más que respuestas– sobre la condición humana, sus ataduras y desgarraduras. Estas páginas son un breve apunte sobre un tema infinito.

2. EL ANTECEDENTE PERSONAL

Me ayudo de la atmósfera, del bouquet, que me dejan dos inmensos fabuladores, honra del español en el turbulento y rico siglo xx. Una circunstancia afortunada, debida a mis obligaciones docentes, amalgamada con la nostalgia de que ninguno de ellos esté ya más en nuestro mundo, en el mismo sur de la Ciudad de México donde habito y que me hacía sentirlos

cercanos, me brinda la ocasión de que me impulse en dos obras mayores para intentar comprender un poco. Amigos fraternalísimos entre ellos, vecinos entre sí, amorosos sin patrioterismos del país que los acogió y del que libremente decidieron no levantar su domicilio principal para que ahí, en ese barrio, la muerte los eximiese al fin, cumplido su tiempo, de las tareas de un buen y largo vivir. Álvaro y Gabriel, Mutis y García Márquez. Me ayudo de ellos, nobilísimas plumas de potente imaginación, con no poca vergüenza. Quizás porque uno propició la fantasía de su amistad conmigo y el otro, su hermano de armas, en las esporádicas ocasiones que estuve frente a su vista, interrumpiéndole la contemplación del paisaje, me toleraba mirándome con una sonrisa que se quisiera brava, irónica, pero que era en realidad ternura bañando de alegría al joven atolondrado aprendiz del oficio común que yo era. Así, sean los mejores nuestros quienes ayuden a poner la vara lo más alto posible. La distancia que va de ellos al Olimpo de los artistas, ahí donde poetas, pintores, músicos, escultores, son profetas y demonios; esa distancia final, la brecha decisiva es el viaje al Mal. Con mayúsculas o con minúscula, que acaba arrojando las mismas conclusiones. Esta es la convicción que aquí acaricio para darle forma.

3. INGRESAR A LA CAVERNA

Intento explicarme a mí mismo. Lo que va de Lord Jim o Charles Marlow y Kurtz a los Buendía y Maqroll e incluso al patriarca en su otoño sin piedad es que el autor se deje impregnar por el mal. Un viaje sin defensas ni paliativos, sin códigos morales invulnerables que los escuden, viaje a las zonas humanas donde reina la incertidumbre pues todos los decálogos, máximas y normas han sido abolidos. En esos hondos pantanos del ser, la saturación de gases mefíticos propicia el florecimiento ciertamente más vegetal que animal de lo perverso dejando surgir libremente la crueldad en manifestaciones tan imprevisibles como inapelables. Faulkner es frecuentemente traído a cuento entre los maestros que modelaron a los dos grandes colombianos. Veamos. *Sanctuary*, *The Sound and the Fury*, *Light in August*, *Absalom*, *Absalom!* desencadenan potencias que en inglés sólo pueden dialogar con las mayores criaturas atormentadas de Shakespeare (Macbeth, Lear, Othello, Iago, Cleopatra, Shylock, Hamlet). No veo esas criaturas en Álvaro ni Gabriel. De inmediato me pertrecho más lejos, más hondo en los pasillos historiados de la biblioteca y medito: la Biblia, los griegos, el Dante... El Dante ha dado una lección definitiva a todos los artistas; sí, la vida como viaje y expiación, picardía, cuerpo y redención (Chaucer); pero solo merece el alto nombre de viaje aquello que innegablemente es un tránsito

triple por Inferno, Purgatorio y, finalmente, la escalada a los aires sobrehumanos del Paradiso. Reparemos que el inmortal canto del toscano ofrece no sólo un sinnúmero de bellísimos versos plenos de nobleza humana en alada estética, sino que también, según nos informan las eruditas ediciones, es rico en giros lingüísticos absolutamente populares que exhalan el intenso perfume de la mezcla de lo bajo y lo sublime, el fango y los humores corporales salpimentando inciensos y mirra en un elixir sólo comparable a ciertos deliciosos sauvignon blanc o sancerre cuyo placer empieza, para quien ha adquirido olfato de catador, por el reconocimiento de notas persistentes de orines de gato. (Quizás por este tipo de ágiles intromisiones los felinos están destinados a ser emblema del maligno.) Volvamos a la *Commedia*: nuestro héroe, el protagonista que es figura simbólica del autor, no se priva de rencores, acusaciones y vituperios cuando se topa con ciertos condenados que fueran enemigos de su clan o familia directa. Por no hablar de la saña que el autor no intenta limitar en sus tercetos cada vez que vuelve al tema de lo siniestras que son las ciudades de Roma y Florencia en los tiempos de la elaboración de su obra. Todo en aras de una expiación, ciertamente, pero el todo incluye los más intensos hedores y horrores del universo humano. El viaje es completo hasta el exceso. Hemos visto, deberíamos quedar ciegos o trastocados para siempre. ¿Cómo se puede cerrar el libro y pasar al día siguiente a la lectura de autores «normales» o «interesantes»? ¿Cómo? Una vez que hemos estado ahí, sólo nos queda contemplar de nuevo preseas de alta montaña o fisuras abisales sin fondo; la Biblia, los trágicos, Shakespeare, Faulkner..., nada que descienda un ápice del envolvente mundo y tiempo sin fin de Proust o la milimetría analítica de Kafka.

O ver una cinta de Antonioni, Bergman, Bresson, Tarkovsky o Visconti. Una palabra sobre esta magnífica quinteta de cineastas a la cual nunca podrán dejar de añadirse los fundadores Murnau, Lang, Eisenstein y concluir con Wells. Su maestría no residirá estrictamente en «desencadenar» sea potencias malignas o el Mal subyacente al ser humano (quizás con la notoria e inquietante excepción de Lang), sino en que llevan el más visual de los medios estéticos a sus máximas posibilidades de hacer ver un alma, un conflicto, gracias al acto de contar su historia. Añadamos que «los genios del mal» o al menos de las tinieblas del cine contemporáneo serán Polanski, Lynch y Von Trier, cuyas cámaras e historias están imantadas por la oscuridad humana. Arte de la exposición narrativa de una intimidad merced a recursos y tecnología ópticos: hacer ver, permitirnos contemplar en un sentido casi literal, totalmente cercano a los grandes trágicos griegos. La falta de parámetros y decálogos o «declaraciones de principios humanos» les permite ingresar a atmósferas turbias donde reinan la ambigüedad y la incertidumbre. Una ecuación inversa: a menos valores seguros (por nobles

y humanitarios que sean) más exposición y contemplación. Al recurrir a los griegos, para seguir en esta zona de los actos nefandos que iluminan con luz negra, uno se ampara inmediatamente en los tres grandes trágicos. Sin que sea necesario desarrollar ni glosar los casos (los fenotipos –diría la criminología de viejo cuño–), Gorgonas y Edipos, Orestes, Medeas y Erinias pululan hipnotizándonos, dejándonos atónitos y sin respuesta moral ni de ninguna otra índole: estamos más allá de los códigos religiosos o filosóficos. Es el más allá de los juicios y prejuicios. Pero también Homero, por supuesto; cuando estamos leyendo los cantos de sus dos libros de empresas y tribulaciones, como diría Mutis, no podemos dejar de ver una suerte de realismo, hiperrealismo, moral en los grandes héroes y que quizás a la distancia y con el libro cerrado disminuimos gracias al aura general de la obra. Pero entretejidas con la línea dominante de nobleza y dignidad hay rabia y rencor, «ajustes de cuenta», caprichos desmesurados, venganzas y, por supuesto, «favoritismo»: todas las debilidades humanas son parte de lo que con tanta altura canta Homero redimiendo al ser humano por su capacidad o al menos aspiración a la grandeza espiritual. Sí, y recapacitemos sin dolo, pongamos ejemplos: Odiseo es en realidad astuto, marido rico en amantes, guerrero feliz en clavar la espada y las flechas en el enemigo –soldado llano, capitán rival o monstruo–, por no hablar de con qué enfrentamiento de intereses personales comienza la *Ilíada*, entre dos generales montados en sus trece, por una cuestión de faldas y vanidades, y ambos, criaturas de sus pequeñeces, pertenecen al mismo bando invasor que se solazará en incendiar y saquear la ciudad cuando al fin sea vencida y se desplome destrozada hasta sus cimientos y memoria.

4. EL MAL FUNDADOR

Los trágicos inmortales. Recordemos que los hechos tremendos de los ciclos trágicos se insertan en un orden cívico, formando parte de los actos purgatorios y fundacionales de la legalidad de las polis clásicas. Pues el poder conoce sus vías y usos de la violencia e interpretación de los actos que cruzan la línea de sombra (Conrad). El desarrollo de los regímenes teocráticos, monárquicos y oligárquicos, por un lado, con el extremo de tiranías y dictaduras, añadiéndose, por el otro, los democráticos y de ideología revolucionaria, acudirá regularmente a la Razón de Estado para dar sentido, justificar y exonerar excesos y acciones extremas. La mitología clásica es un delirante tiovivo de monstruos sacrificados en aras de la nueva civilización impuesta desde el Olimpo. (Por supuesto que la inquietud se formula por sí sola: ¿quién decide quién es monstruo y quién paladín?, ¿qué distingue a

un sujeto sobrehumano de ser demonio o dios?). Roma se funda legendariamente por un fratricidio que a nadie inquieta durante la República y el Imperio: *las cosas debían ser así y el resultado fue bueno*. La tragedia clásica evoluciona del culto dionisiaco a una función adecuada al público de la edad clásica; en resumen, dramatiza la confrontación irresoluble de dos códigos de valores sin posibilidad de síntesis o «acuerdo», como diríamos posteriormente (los griegos, que concibieron las soluciones dialécticas); a menudo uno de esos códigos es atávico y tribal y el otro moderno, con carácter político. Los ciclos trágicos se representaban para la comunidad, los ciudadanos, y eran parte de rituales con función de memento y consolidación de legitimidad. No obstante, la dramaturgia griega inclina la balanza de las simpatías hacia el héroe solitario y el orden a menudo arcaico que representa –como si cada grupo humano anhelase su tiempo pretérito, nostálgico de una Edad de Oro primaria, especie de Edad Media fundacional–. Antipatizamos con Egisto y sufrimos y aprobamos a Orestes, Electra y Antígona. García Márquez es coautor de un *Edipo alcalde*, no obstante, la posteridad puede más fácilmente imaginarse a ese parricida entronizado como un maldito de los dioses, modelo del hombre sufriente, nos dolemos de Edipo ciego en búsqueda de expiación con la pequeña Antígona como báculo. Es así que, en el decir de Harold Bloom sobre Shakespeare, Occidente inventa el individuo.

5. EL LIBRO DE LA SERPIENTE Y EL ÁNGEL VENGADOR

Sobre la Biblia, quizás efectivamente el sentido y la apología del Nuevo Testamento se base en que culmina y expía las penurias del pueblo elegido, volviendo del conjunto del Antiguo Testamento una suerte de tránsito necesario y suma de pruebas cifradas cuya clave luminosa será el posterior nacimiento de Cristo. El Nuevo Testamento apuesta a favor de una infinita bondad rigiendo el orden humano tanto como el del universo en general: eso es la divinidad de la Creación y del Creador; destino epifánico y redención eterna... Lo que no exime de que, al leer el Viejo Libro en su propia y tan compleja identidad, este nos muestre sin cesar historias de sangre derramada por verdugos o vencedores o justicieros (como los calificuemos) que gozan el festín de esa sangre por la que se extingue la vida del odiado rival imperdonable. Yahveh o JHVH es el sentido de la vida del pueblo hebreo y es un padre exigente que no titubea en acudir al recurso de castigos, penas y destrucciones (sus «purificaciones» de judíos desviados y de pueblos enemigos podrían ser calificadas incluso como «genocidios» si incurriésemos en el anacronismo). Ahí está la Biblia. Con cuánto Infierno la

Divinidad Innombrable franquea al pueblo de Israel el paso hacia la tierra prometida. Y cuánta destrucción y muerte forman el paisaje a los lados del camino, fruto del abatimiento de los enemigos de Israel. Ciertamente el Antiguo Testamento es de una complejidad y riqueza insuperables; alcemos la mirada y contemplemos la profundidad, vastedad y diversidad que cubren el conjunto de los libros sapienciales, poéticos, proféticos, históricos, doctrinales. El legado hebreo, denso como la sangre y aterrador como los rituales cuando se les toma en serio, beneficia a la humanidad entera. Su Dios, Yahveh, es el Escudo y la Espada del Pueblo Elegido; ¡mas con cuánto dolor, cuánta pena y tantas guerras en tierras propias y ajenas! Es el divino padre liberador y, para que el destino se consume, proclama su *Rex tremendæ majestatis*. Esto es lo que nos recuerda el sobrecogedor *War Requiem* de Benjamin Britten, tomando textos del poeta y teniente inglés Wilfred Owen (muerto en el campo de batalla de la I Guerra Mundial), que conmueve y estremece desde su estreno en las ruinas de la Catedral de Coventry. (No podemos sorprendernos de que uno de los más poderosos y profesionales ejércitos de los tiempos modernos sea el de Israel. *Dominus Deus Sabaoth*).

El Nuevo Testamento, merced a su estrategia perenne de presentarse como la clave y el sentido final de todas aquellas gestas, castigos y penurias, es capaz de reivindicarlo todo, ordenando bajo sus premisas aquel incesante espectáculo de potencias y pasiones desencadenadas ante las cuales realmente solo dialogan con pareja dimensión de profundidad Shakespeare y las galerías más delimitadas en términos de espectro pero no menos abismales de Kafka y Faulkner, ciertos filones de Conrad y de un puñadito de alemanes visionarios (incluyendo Nietzsche, por supuesto, Mann, Broch). En este punto, no olvidemos las sendas orientales, pues las culturas china y japonesa saben del placer del Mal (hacerlo, sus protagonistas, reales o ficticios, echarlo a andar, sus artistas, contemplarlo, el público selecto y en verdad decadente a quien está inicialmente dirigido). Quizás en Oriente más que en Occidente o en las «culturas primeras» sea donde mejor haya florecido y siga habiendo terreno propicio a las *flores del mal*, azuzando la más que inquietante fibra humana que se solaza en la contemplación o comisión de refinadas torturas, suplicios y maquinaciones de las relaciones íntimas.

6. EL BENEFICIO DEL MAL

Al dar cuenta de estos fenómenos humanos, la literatura o el arte en cuestión salen ganando. Vuelan y se zambullen. Sin el Mal, sin los avernos

no demoniacos sino estrictamente humanos, cualquier obra, por magnífica que sea, carece; carece del viaje más comprometedor, aterrador y, extrañamente, iluminador. Un contraste: si el Antiguo Testamento, Shakespeare y Dante nos muestran a los engendros humanos que ejercen el Mal, y la tragedia griega pone en escena las acciones límite o más allá de toda frontera imaginable, cuando la fotografía «realista» o documental llega al nivel del arte, es más factible capturar la galería de rostros de las víctimas que la de los verdugos o monstruos por desquiciados. Así Sebastião Salgado nos obliga a ver, donde quiera que estemos, las innumerables legiones de víctimas sin nombre despojadas de todo, de hogar, de tierra, de agua para beber ese día, del menor medicamento paliativo..., son las hordas de víctimas de las potencias económicas y políticas sin rostro. Varias series de Salgado traen frente a nuestros ojos el más desolador e incontestable desfile de nuestros semejantes despojados en sus cuerpos y almas de lo más elemental.

Si algo hacen ver estas páginas, habrá que decir que no se trata del placer de contemplar el mal, no es eso de lo que carezco en tantos autores «normales». Tampoco de una lección impartida a partir de ejemplos negativos... No, no, esto es más hondo y lejano, menos racional. Contemplación en sí y *per se* podría ser una pista; nada reivindicable ni reductible a glosas y ni siquiera a laboriosas filosofías morales ni doctrinas políticas. Lo que nos ofrecen los artistas que son titanes es la contemplación. Contemplación tal cual, imbuida de silencio. (Recordemos el título del filme de Bergman de 1963, esa fábula que se desarrolla en tono menor, tan cotidianos los hechos y tan intensos en significar ¿qué? Algo que sólo podemos verbalizar reduciendo, encasillando; el título: *El silencio*, o como yo lo prefiero: *Silencio*).

También habrá que plantearse el fenómeno, igualmente en sí y *per se*, de la crisis. Crisis en su último sentido, noble, puro y definitivo; trastrocamiento de valores; vaciamiento de valores... Es lo que atestiguamos como saldo en cada protagonista shakesperiano entre su primer y último parlamentos. Y en la historia de David, a lo largo de los dos Libros de Samuel y el primero de Reyes. Pero más cerca de nosotros, en el tiempo que es pórtico del nuestro: Chejov, qué pura e implacable manera de erosionar por igual la solidez o al menos estabilidad inicial de sus personajes masculinos y femeninos; un socavar sin contemplaciones el ya de por sí frágil terreno sobre el cual sostienen los principios de su vida. Es como si una cuadrilla de bárbaros entrase a una catedral gótica, imaginémosla vacía de feligreses, y de pronto irrumpen con telúrica violencia, destrozando los portones y cuando salen son un huracán de esterilidad detrás del cual no quedan trazas de ninguna imagen (óleos, vitrales, esculturas, figuras labradas en historiados capiteles, así como en las nobles maderas de la sillería

del coro) –imaginemos que no han prendido fuego al templo, simplemente lo han saqueado desde los cimientos hasta las cúpulas–. Sería la más brutal encarnación de los principios estoicos de despojamiento y de las sentencias relativas a que somos polvo y nada es nada¹. Quizás éste es el sentido iconográfico de un movimiento precisamente germánico: el protestantismo y su tarea iconoclasta. Vaciar el Templo. Vaciar el Código. *Tabula rasa* sin el menor asidero ni punto de referencia. Algo de esta índole es lo que se experimenta conforme avanza la tragedia de despojamiento del rey Lear o la de la incertidumbre en Hamlet (incertidumbre como esencia humana) o la de cuál es el final de la caída de las compulsiones desatadas de poder o posesión (los Macbeth, Edmund el bastardo de Gloucester, Shylock, Othello).

Regresando al orden y horror trágicos; si sostenemos la idea de que en la Grecia clásica el caos o la demolición de valores provienen del choque irresoluble entre dos sistemas de valores (insistamos: el atávico tribal *vs.* el cívico-político), la modernidad –anunciada por el Dante– ha formulado un nuevo avatar del fenómeno o encrucijada trágica: aquel que se despliega como un ritual sin dioses ni expiación; comienza en la incertidumbre (acto I, por decirlo así), avanza sin paliativos ni vías alternas y desemboca inapelablemente en el vaciamiento en efecto nihilista de todo valor y parámetro o decálogo imaginables; no, de Shakespeare a Beckett y Faulkner no existen ni la redención ni el vuelo al Paradiso ni la saludable pacificación por Razón de Estado. Hemos empezado con el escenario vacío, las mentes perplejas y al filo de la navaja, y concluimos con las manos y el alma vacías al *final de la partida*.

En hablando de los poetas, limitándome a los grandes maestros cuya lectura he frecuentado lo suficiente, algunos de los que nos hacen ver y aceptar que ignoramos o al menos que somos incapaces de razonar o poner en palabras lo que ahí se sabe con un saber que nos rebasa (el orden alfabético se impone): Baudelaire, Blake, Eliot, García Lorca, Goethe,

1. Una nota del todo subjetiva. Empecé a esbozar este ensayo, a acariciar estos misterios, cuando los noticieros internacionales nos dijeron: Hoy es el 15 de abril de 2019; Notre-Dame de París está en llamas. Faltaban diez días para mi 63 aniversario. No, no fueron los bárbaros, no fue una agresión del terrorismo humano; el origen accidental del incendio se ha establecido de manera probable; fue, simple y brutalmente, Notre-Dame en llamas. En este caso, la ciudad no fue presa de un acto terrorista que cree en la reivindicación de su causa por la destrucción de la comunidad civil rival. Y, sin embargo, los tiempos de destrucción son tiempos de reconstrucción. Sea ésta otra forma de decir las intuiciones del presente ensayo: nuestra era, la modernidad arrasadoramente capitalista y laica, exige de los artistas que profieran obras de tal intensidad que lleven a la contemplación simbólica; acaso habrá una nueva forma de catarsis al final de la operación.

Hölderlin, el Neruda de *Residencia en la tierra*, Pound, Quevedo, Rilke, Vallejo... ¿quiénes más? ¿Milosz, Szymborska?

7. LA SELVA MORAL Y DEL ESPÍRITU

Entre 1640 y el año siguiente Claudio Monteverdi, él también fundador de modernidad, publicó en Venecia el conjunto de partituras que forman su *Selva morale e spirituale* (sv 252-288). Se dirige a sus semejantes, «*Voi ch'ascoltate in rime sparse*», pues ha sufrido su camino de purgación. Como señala Andrew Clements (*The Guardian*, 20/II/2011) es «su más significativa reunión de obras litúrgicas desde el *Vespro della Beata Vergine* de 1610». Lo que el maestro de Cremona está haciendo, para darle lógica al conjunto, es volcar a lo sacro y lo divino una tradición que remonta tan lejos como Longo con su *Dafnis y Cloe* (II d. C.) y más tarde el romance en sus géneros bizantino y pastoril, con obras como *Aucassin et Nicolette* (inicios XII d. C.): múltiples y rocambolescas peripecias que sufren los protagonistas para reencontrarse –pues se han extraviado– y sellar nupcias. La *Diana* (1559) de Jorge Montemayor y los casi infinitos *Trabajos de Persiles y Sigismunda* cervantinos (publicación póstuma en 1617) heredan la figura básica de la selva o mundo exterior de carácter hostil y que significa una prueba de valor físico y resistencia moral por parte del protagonista. En el registro sagrado, la literatura mística cuenta con la obra maestra que es la *Subida al Monte Carmelo* (1578-1583) de san Juan de la Cruz, por ejemplo. Por supuesto que el íncipit de la *Commedia* del Dante (concluida en 1321) nos introduce en el mismo viaje que es extravío cuando el yo descubre, segundo verso, *mi ritrovai per una selva oscura*. En los años setenta del siglo XX, una novela hispanoamericana que conviene traer ahora a cuento estaba mal vista y relegada a la (pre)historia como obra superada. Ciertamente que hay demasiada selva, que los personajes secundarios están descuidados y aun los protagónicos merecían mayor trabajo en profundidad para que el lector participara de sus motivaciones íntimas, emocionales y psicológicas. Pero los tiempos violentos de la postmodernidad con fenómenos intolerables como la esclavitud humana de facto, la explotación intensiva del agro con pesticidas químicos, el acaparamiento de inmensos territorios por un solo propietario (individuo o firma) y la explotación, digámoslo, inmoral de los bienes naturales no renovables la vuelven a llamar para que recupere toda su vigencia a pesar de sus debilidades técnicas que no dejan de afectarla. Se trata de *La Vorágine* que José Eustasio Rivera publicó en 1924, y cuya revisión dejó inconclusa en vías de una versión más sólida. Nunca el tópico europeo de la selva moral y espiritual había cobrado tanta fuerza visceral.

Rivera, un poeta de ascendencia modernista, incurrió por primera vez en el género novelístico para que el mundo empezara a enterarse de que la era de la brutalidad del hombre contra el hombre y contra la naturaleza había empezado, o vuelto a empezar por enésima vez. Una vorágine, ciertamente, en la que el protagonista y su amada descubren, mientras huyen para que los familiares no frustren su pasión, que lejos de llegar a un ámbito natural roussoniano (el que exige como condición inicial la bondad humana) han tomado la senda sin regreso por la que hombres, niños y mujeres corren el peligro de engrosar las huestes de la esclavitud moderna al servicio de la explotación de un recurso natural (el caucho) y, como siempre, de la prostitución obligada. El remolino de arrasamiento de todos los valores no tendrá punto final sino cuando la dinámica de desbarrancarse en el vacío como un naufragio en el huracán de la selva los conduzca al centro de un hoyo negro moral que por esta vez está hecho de verde selva ennegrecida; leemos el epitafio: «¡Los devoró la selva!». Sobre Cova y sus compañeros de última expedición. El valor intemporal de *La Vorágine* no es el complacer al lector con la violencia derramada, así como tampoco con facturar uno más de tantos relatos de color local. Selva radical: ahí donde vivir es sobrevivir, pues cada día y cada noche aportan su cuota de despojamiento de la dignidad y del más elemental código de conducta colectiva. Cova y Alicia descubren que todo los amenaza y deben concentrar fuerzas e ingenio en simplemente sobrevivir físicamente. El costo moral no le importa a nadie y sería totalmente ilusorio creer que pudiera apelarse a alguna autoridad civil o religiosa para recibir protección. La selva de *La Vorágine* es uno de esos lugares que la humanidad conoce casi permanentemente en alguna región alejada de la civilización en el sentido elemental de civilidad donde han desaparecido los pactos sociales y las normas de conducta. Todo es mercancía –con valor ínfimo– pues hemos llegado al reino del *individualismo salvaje*. El hombre como depredador de todo lo que no sea él mismo (ese individuo, provisto de poder efectivo): fin del altruismo y la comunidad de intereses y valores compartidos. Cierto, nunca lo olvidemos, la novela del joven poeta postmodernista es imperfecta, episódica, la trama poco sólida, los personajes mal desarrollados. Lo que no obsta para que haya expuesto con sulfúrica claridad aquello que no comparece, no a este grado radical, en los grandes autores del boom. Las novelas de Carpentier, García Márquez, Vargas Llosa, con todos sus méritos innegables, no fabulizan *in extenso* el tipo de humanidad sufriente que vemos de manera casi insoportable en las mejores series fotográficas de Sebastião Salgado, por ejemplo. Quizás en este sentido debemos apelar a esa forma de la esterilidad personificada que se llama Pedro Páramo, como si Rulfo nos sugiriera poéticamente en su relato: la piedra de la esterilidad en el páramo hostil.

Salgado es un inmenso artista visual, y esto es lo que en ocasiones se le reclama, una tendencia al esteticismo o embellecimiento del sufrimiento (con lo que no estoy de acuerdo) y Rivera fue novato en su mester. Rivera anunció ese mundo en 1924. Esto es lo que subyace detrás y debajo de la fronda parásita de un lenguaje que cae en excesos pseudolíricos y en un cierto sentimentalismo que ablanda su prosa acercándola, por pasajes, a la cursilería. La visión está ahí, lo que faltó fue el drenado a fondo. Las correcciones de 1928 iban por el buen camino.

8. PACTO CON EL MAL O CON LA NADA

Si el Mal es algo, su identidad consiste en una potencia destructiva –física, moral, espiritual– que, justamente por operar a través del saqueamiento, se confunde con la nada. Ciertas líneas teológicas y éticas especulan si hay algo de verdad detrás de la manida figura de antropología popular del legendario *pacto con el maligno*. ¿Se firma con sangre efectivamente con un bando real, el destructor, o simplemente ese sujeto se arroja al vértigo del vacío humano?

El hecho de que una obra mayor del siglo XX siga siendo una suerte de clásico regional latinoamericano poco atendido por la gran crítica europea y sajona pide que nos detengamos en él. Es una perla rara en las grandes letras iberoamericanas: João Guimarães Rosa, su obra magna, *Grande Sertão: Veredas* (1956) es la dilatada formulación de uno de los enigmas esenciales, puesto en clave de catolicismo popular: ¿existe el Maligno? Es decir, nuevamente: ¿el Mal es algo en sí mismo (una potencia o acto de realidad positiva) o es la ausencia del Bien? Y, en todo caso, el reto es el mismo: sea un no-ser o un ser-en-sí, ¿cómo se le vence? El territorio ficticio de Guimarães es el Brasil rural a lo largo del siglo XIX y buena parte del XX. Los *jagunços* son, dicho palmariamente, tropas mercenarias, fusiles a sueldo. Si contrastamos la información básica sobre los casos históricos más sonados con las criaturas de Guimarães, los protagonistas de su novela (Riobaldo, Diadorim, Joca Ramiro, Zé Bebelo y demás compañeros), salta la gran omisión por parte del autor: no son crueles, nunca una sola violación ni tortura es descrita ni aludida entre líneas. Un código de prohibiciones jamás traspasado en las numerosas aventuras de la novela. No saquean pueblos, no destruyen las propiedades de los terceros no involucrados en las luchas de sus cabecillas, no violan ni raptan mujeres. ¿Existirá ese tipo de sujetos armados o es una idealización del autor? Frente a lo que se documenta, por ejemplo, sobre el *cangaceiro* Lampião (1898-1938) y Maria Bonita (1910?-1938, así como sobre tantos otros, la obra de Guimarães Rosa oscila entre

la nobleza y la mistificación. Acaso la respuesta, la defensa sobre el autor sea: el contador de historias no juzga, no se solaza en acusar a nadie, no alimenta el morbo. A partir de un prolongado fenómeno histórico de su país, merced al cual el funcionamiento efectivo de la sociedad se basaba en ejércitos enteros de paramilitares y mercenarios, Guimarães Rosa ha tejido no una crónica ficcional, sino una fábula; se deslindó de documentar los actos de sangre y violencia de los mercenarios rurales llamados *jagunços*, gracias a lo cual su relato adquiere ecos de epopeya que insufla nobleza en la conducta de los personajes; la visión de Guimarães despliega una suerte de *fair play* entre la gente armada de las inmensas extensiones del *sertão*; *fair play* muy poco probable, pero de completa verosimilitud en el código de su *Grande Sertão* y en el resto de su narrativa. El resultado es una fábula que reflexiona y se interroga sobre algunas cuestiones esenciales como el enfrentamiento entre el bien y el mal; los vínculos que tejen el amor, la amistad, la pertenencia a un grupo; las rabias y el odio, justicia y venganza, alianzas y traiciones, libertad y deber ser; igualmente el libro reflexiona narrativamente sobre los binomios masculino-femenino y el hombre expuesto a lo divino y lo demoníaco. El toque de maestría es, en la expresión de Antonio Candido, el *principio de reversibilidad* («O homem dos avessos») que al neutralizar el maniqueísmo ahonda en los dilemas; estamos ante una obra consciente de que lo que no hay son respuestas ni decálogos inapelables. Cuando los contrarios se conjugan y entrecruzan –alegorizados por los ríos y caminos que atraviesan los hombres del campo brasileño– el *sertão* deviene vasto escenario, magnífico, americanísimo (no estamos lejos de una cierta «religión» de los buenos pistoleros del *Far West*). Acierto genial y perturbador: los dos *jagunços* más reputados como gatilleros mortíferos son «el bueno y el malo»; ambos famosos por su sangre fría a la hora de ultimar al enemigo: el Hermógenes y nuestro querido Reinaldo-Diadorim. En un diálogo inicial Diadorim mismo trata de cambiar la opinión de Riobaldo sobre el carácter sanguinario del Hermógenes considerándolo como aquel que no titubea nunca para ejecutar lo que debe hacerse, ultimar al enemigo y concluir la tarea asignada. (El andar del tiempo obligará a Diadorim a aceptarse enemigo a muerte del Hermógenes, pues éste es responsable, junto con Ricardão, del asesinato de Joca Ramiro, su padre). Estos giros y reveses alimentan la travesía del novelista, tan extensa e intensa como la de su héroe, y en cada vuelta del destino nos enfrentamos al Enigma de doble filo: el carácter inextricable de la lógica del universo, la reversibilidad de los valores. El punto de vista y el momento narrativo de la novela de Guimarães son herederos de la gran tradición picaresca española: relato en primera persona a partir del protagonista una vez que ha concluido sus aventuras y abandonado el camino. Conforme Riobaldo avanza en su

relato, el lector deberá ir descubriendo que el festín es doble: pasar de una a otra peripecia, manteniéndose una intensidad folletinesca que nunca decae, e ir oyendo la voz subterránea que se pregunta si puede el hombre acaso descifrar el código ético en que está inmerso («el diablo en la calle, en medio del remolino» es el autoepígrafe). Pilar esencial de la filosofía oriental: el ying con el yang. Una ley en la evolución de la trama de *Grande Sertão: Veredas* es la reversibilidad entre ser camaradas y enemigos, así como en las fidelidades a un cierto bando y cabecilla. El libro de Guimarães proclama entre líneas que el hombre es una criatura que da volteretas vertiginosas entre polos de bien y mal que se han vuelto indescifrables. Tal la condición humana.

La sabiduría del arte de Guimarães Rosa estriba en renunciar a la ficción como documento, alegato o proselitismo, así fuera de las mejores causas; es así que se desentiende de la crueldad y la violencia propias de un mundo formado por contingentes armados acostumbrados a vivir y morir por las armas; Guimarães va más hondo que la visión de la violencia del hombre como lobo del hombre, se coloca en una posición superior, trasciende el estudio sociológico (aquel que identifica a Zola, por ejemplo) para instalarse en un horizonte moralmente libre, y la suya es una obra de preguntas. Asistimos, en clave aventurera que debe mucho a las caballerías de la Europa medieval, a una nueva formulación de los interrogantes éticos eternos. Tienen razón los agudos críticos brasileños, como Candido (*Tese e antítese*, 1964) y Cavalcanti Proença (*Trilhas do Grande Sertão*, «Dom Riobaldo de Urucuia», 1958) al proclamar con orgullo que el salto cualitativo por el que la novela del *mineiro* desborda el regionalismo y el costumbrismo rasos es su doble código formal, suerte de palimpsesto de géneros entre una, otra más, «novela de la tierra», en filiación con el naturalismo europeo del siglo anterior, y un género mucho más añejo: el heroísmo de las caballerías con sus hombres armados a caballo, regidos por leyes específicas de su clan, imposibles de alterar o traspasar. «O Sertão transforma em jagunços os homens livres» –en palabras de Candido, pues estamos en un mundo rural sin límites en el que se suspende la capacidad de que la legislación de tiempos de paz, dictada por los lejanos centros urbanos, pueda ejercerse en términos efectivos. El *Martín Fierro* rioplatense también sabe de esto. Por esta ética de caballerías comprendemos la decisión de Riobaldo que da sentido a todo su relato: el pacto con el diablo. Ciertamente ningún cruzado ni caballero medieval podría plantearse tal pacto –traición de traiciones–, pero vaya que el incierto pacto del protagonista obedece a un mundo paralelo: en primer lugar, *jagunços* y caballeros cruzados aceptan la existencia personalizada y no abstracta ni solo alegórica del maligno y del Mal; en segundo lugar, la obediencia activa y armada a su señor se

basa en una ecuación de segundo grado o ley de inversión que proviene de la gran redoma simbólica de la Edad Media: vencer al Mal con el Mal. Riobaldo concluye que sólo podrá eliminar al Hermógenes (en el nombre la fama e infamia), el archirrival de su bando, no blandiendo las armas y blasones del bien (el de los *jagunços* no es un mundo donde pudiera manifestarse san Miguel Arcángel en toda su gloria, parado sobre la serpiente del mal), sino recurriendo a su provecho al viejo adagio de que *quien a hierro mata...* Fuera de la novela: a menudo los Estados poderosos y los justicieros solitarios han expresado esta justificación: la paz se consigue con las armas. Ejércitos y naciones como «policías del mundo» son la contraparte o respaldo ideológico de innumerables novelas y filmes de acción donde un hombre pacífico es brutalmente agraviado y en la escena siguiente, en lugar de aparecer levantando un acta ante la comisaría de su ciudad, se transforma luciferinamente en un vengador implacable. Del Cid Campeador a los superhéroes norteamericanos enmascarados y a los samuráis modernos de los cineastas Melville, Leone e Eastwood hay solo un paso, el de la modernización tecnológica de sus armas y del ambiente en el que surgen como cruzados o ángeles vengadores. Entendamos que el nombre con el que se reviste Riobaldo cuando renace como jefe proviene, sin ninguna sorpresa, del reino reptil: *Urutu branco* (se trata de la *Bothrops alternatus*, la yarará del Cono Sur hispanoamericano). Dios y el Diabolo como el más inquietante e inimaginable ying-yang de las fuerzas éticas ante las que el hombre se sujeta y rebela alternadamente en un tiovivo infernal y delirante.

Tal es la rica maquinaria narrativa con la que la obra del *mineiro* se entrega a las grandes interrogantes de la especie humana, articulándolas, declinándolas, en términos de *caballerías-aconteciendo-en-los-tiempos-modernos-del-Nuevo-Mundo*. El hacedor de esta alta transmutación es un narrador extraordinariamente dotado para moldear el lenguaje de modo que, con esa lengua tan suya extraída de la materia de su pueblo, alimenta uno de los apetitos primarios de la tribu humana: escuchar y contar historias, sucedidos; el *homo fabulator*. La tribu consulta al chamán para resolver conflictos, es decir, escuchar respuestas. Pero cuando la sentencia proferida habla en lengua oscura y profunda, radical, esa voz es ctónica y se llama oráculo. Dos riquezas justifican la densidad e inventiva de la lengua de Guimarães: el que la lengua sea en sí misma una creación, pues estamos ante lo opuesto por superior de una narrativa con lengua y estilo vehiculares; los hallazgos, giros sorprendentes, neologismos, arcaísmos revigorizados, toda la enorme fluidez y densidad de lengua conforma un artefacto de un nuevo saber; la descolocación lingüística hace que la lengua *diga radicalmente*, toque en la raíz humana y lingüística nuestros medios, que a menudo son balbuceos, para verbalizar los grandes dilemas.

Un par de citas. Casi al inicio de la novela, el pistolero retirado acepta y señala, para que no haya duda de que su relato no es en modo alguno un alegato de inocencia: «Dios no se presenta con rifle, no aprieta las reglas. ¿Para qué? Consciente: bobo con bobo –un día, alguien estalla y aprende: se despabila» (Seix Barral 20). Baudelaire señalaba que la más bella astucia del diablo es hacernos creer que no existe («Le jouer généreux», *Spleen de Paris*, edición de 1864). Para Giovanni Papini el trabajo del diablo es convencer al hombre de que no existe (*Il diavolo*, 1953). Guimarães Rosa sabe que, si al toro se le toma por los cuernos, al Maligno por la cautela de no tener certezas: «El diablo ¿existe y no existe? Doy mi palabra [...] Me explicaré: el diablo campea dentro del hombre, en los repliegues del hombre; o es el hombre arruinado o el hombre hecho al revés. Suelto, por sí mismo, ciudadano, no hay diablo ninguno». Por lo demás, según nos señala Robert Kopp, erudito baudeleriano, el parisino estaba al corriente de la sentencia escolástica *diabolum negare est diabolum credere*. Lo cual nos regresa a la tradición medieval, tan importante en Guimarães. La obra entera del brasileño es un sistema de interrogantes, un relato de preguntas. Tal su grandeza: saber que se ignora, que la fábula alegoriza nuestra incertidumbre como esencia. Entonces, hacia el final del relato, afloran las palabras: «¿Vendí mi alma a quien no existe? ¿No será lo peor?... Ah, no: no declaro» (Seix Barral 362). Un arte de *no declarar* para que las fábulas manifiesten el misterio humano, sin resolverlo, transportando el sucedido a *la tercera orilla* que anhela esta obra en pleno. Empresa de remar contra todas las corrientes; contra la del maniqueísmo o polarización, contra la de condenar a unos y perdonar a otros, contra erigirse en juez que imparte culpas e inocencias; y también *contra la corriente del creer que entendemos*. Convengamos que en la obra de Guimarães Rosa, *mineiro* universal, el relato no viaja al fondo del mal, no pertenece a la intensa por atormentada estirpe de las criaturas concebidas por Conrad o Shakespeare o el Antiguo Testamento, pero la ficción no se engaña ni simplifica. Su vocación de nobleza y fe en lo humano (si ya no en lo divino) no redime a Riobaldo ni a Diadorim, no los justifica, solo los expone. Y frente a los autos da fe condenatorios, la fábula ejerce el milenar y poco practicado ritual de desnudarse frente a sí mismo para cuestionarse. Quizás la nobleza del hombre consista que en ocasiones privilegiadas pueda ejercer el Bien, así como su perdición se expresa en las incontables ocasiones en que se vuelve instrumento de la destrucción. Con lo que hemos de preguntarnos *¿qué se hace como hecho en sí cuando se ejerce la violencia, qué se construye cuando se destruye? Acaso entonces la naturaleza del hombre resida en ser la criatura que se hace preguntas*. Y estos son los alcances de la obra de Guimarães Rosa.

9. IDEAS QUE NO JUZGAN

He guardado para el final un rasgo de Riobaldo: es un *jagunço* cultivado. «Pero el dueño del lugar, que no sabía leer ni escribir, poseía un libro, encuadernado en cuero, que se llamaba el *Sencler de las Islas*, y que pedí para deletrear en mis descansos. Fue el primero de aquellos que encontré, de novela, porque antes yo sólo había conocido libros de estudio. En él encontré otras verdades, extraordinarias». Sin demasiado esfuerzo la lógica de la novela convence que, por su origen de hijo natural de un hombre destacado, los libros formen parte de su entorno desde su infancia, al grado que su primer jefe de aventuras, Zé Bebelo, lo nombra su joven profesor. El envío y trasfondo textual, como evidencia la cita, es al género de caballerías, con ecos bizantinos. Los *sertanejos* como los sufridos héroes y heroínas de aquellos novelones episódicos tienen a menudo un nacimiento noble y bastardo a la vez, son desdichados y altivos. Este palimpsesto genérico es la base para el carismático deuteragonista, Reinaldo, cuyo nombre íntimo es Diadorim... pues en realidad, como en la tradición bizantina y el teatro español de los Siglos de Oro o en la novela francesa de capa y espada, se trata de una doncella, la gentil Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins, hija del capitán de *jagunços* idealista por pacificador Joca Ramiro. Así, una tradición longeva, en su origen de literatura baja y popular, pero que en el siglo XX y en Latinoamérica es inevitablemente sofisticada, establece la fórmula por la que un folletón de aventuras y riesgos entre hombres armados, de espíritu nómada e insumiso, ofrece la base anecdótica, en las manos del médico, diplomático y escritor João Guimarães Rosa a una intensa novela de ideas. De ideas sí, pero no categóricas. El teatro de Shakespeare, el de Chéjov y el de Ibsen (el de Becket, dos años mayor que el brasileño), el Antiguo Testamento, ofrecen la riqueza de que sus peripecias espectaculares, suspenso, fantasmas, complots políticos, amores prohibidos y demás riesgos estrujantes sirvan a una indagación sobre la condición humana. El vaquero Riobaldo, el caviloso *jagunço* Riobaldo, tiene afinidades esenciales con el rey Lear, Cordelia y Hamlet: una vida al filo de la navaja como medio y médium de una crisis de conducta –la suya y la de los otros que lo afectan–. Lo que en teoría científica relativista se llama *saber negativo* y *saber interrogativo*.

El mecanismo se consigue gracias al trabajo por desautomatizar la lengua que narra, rearticulándose sin parar frase a frase, pues es la lengua el espacio donde acontece el esfuerzo de lucidez, emprendido por el protagonista y por el autor. Sócrates imponía la labor mayéutica a sus interlocutores interrogados; Guimarães obliga a Riobaldo y a la novela misma a hacerlo sobre sí. El desenlace en términos de conciencia de conocimiento

es plenamente socrático, simplifiquemos la sentencia, démosle vida: *no sé; no sé si sé y no sé qué sé*. Podemos glosar a Riobaldo-Guimarães: *No sé si el Mal es una realidad o la ausencia del Bien y de todos los valores; tampoco sé si el Bien es o puede ser en nuestro mundo humano, si acabará por triunfar* (como en una deliciosa novela de aventuras). Riobaldo: «Escuche usted mi corazón, tómeme el pulso. Usted está viendo mis canas... Vivir, –¿no lo es?– es muy peligroso. Porque todavía no se sabe. Porque aprender a vivir es el vivir. El Sertão me produjo, después me tragó, después me escupió desde lo caliente de la boca. ¿Cree usted mi relato?».

En Shakespeare asistimos a espectaculares tragedias de cinco actos para despojarnos de convicciones y aceptar una moral de página en blanco; en Guimarães Rosa la escena se extiende por quinientas páginas de riesgos y batallas a fuego cruzado para que infiramos un no saber similar y que la nuestra debe ser la especie que carece de respuestas.

10. SIEMPRE A LA MITAD DEL CAMINO

Lo cual solo pueden conquistarlo esas raras obras que, bajo la estrella del Dante, recorren su camino hasta el final. En los tiempos modernos el terceto inicial es más elocuente que nunca. «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / ch'è la diritta via era smarrita». Modernidad postnietzscheana (y, de nuevo, postshakespeareana) la del viaje de extraviarse a sí mismo, perdiendo además todas las señales para ubicar sin problema dónde están las sendas del Bien y del Mal; los héroes actuales se despojan al inicio de su aventura no de toda esperanza, sino de cualquier sistema de valores. Son las obras del saber sin respuestas. Muy pocas de las latinoamericanas del siglo XX logran adquirir esta categoría radical.

A pesar de la grandeza, que ya nadie está para negar, de los dos grandes maestros rusos, Tolstói y Dostoievski, no me parecen a primera impresión ejemplos válidos para traer ahora a cuento. Algo falta en ellos de esta totalidad Infierno-Purgatorio-Paradiso. Y lo mismo acaso respecto a nuestro eternamente amado Cervantes. Ni en el *Quijote* ni en las *Ejemplares* ni en el resto de su obra parece haber crónica de abismos ni de Infiernos. Quizás la respuesta sea ésta: Tolstói y Dostoievski se colocaron a sí mismos –ambos en un estilo eslavo aunque peculiar para cada cual– en la encrucijada entre su poderosa capacidad de penetrar el alma humana, iluminando y examinando nuestras motivaciones básicas –esas que no se razonan por completo y mucho menos se negocian– y un breve y macizo conjunto de convicciones a las que apostaron su trayectoria vital, creencias honestas, sinceras, altruistas, pero merced a las cuales *orientan su obra* en

tanto artistas de destinos humanos, limitando el alcance de su visión, pues el código o ideario que se fueron forjando influyó en el retrato interior de los personajes, en el tipo de peripecias, guiándolas, ciñéndolas. La omnipresente e invisible moral del autor se asemeja a una Divina Providencia en el fondo inapelable. Vemos la mano autoral ostentando el cetro al final de *La guerra y la paz*, *Ana Karénina*, *Crimen y castigo*, *Los hermanos Karamazov* que siempre estuvo al acecho y ahora toma el mando para repartir premios y castigos en el desenlace de sus criaturas. Sobra pues la intención moral para que acontezca en toda su potencia la contemplación del misterio humano. Una forma de proclamar el valor de estos dos eslavos de sangre, corazón y espíritu es decir que en el seno de sus dramas más maduros acontece una extrema tensión entre la fe y la esperanza de las convicciones autorales, transferidas a los protagonistas, y el esfuerzo sobrehumano de poner el relato al servicio de un examen sin concesiones.

Esto lo supo con ejemplar claridad un joven poeta, un genio destinado a morir prematuramente, a sus 22 años recién cumplidos. Es la célebre carta de John Keats a sus hermanos George y Tom del 21 al 27 de diciembre de 1817. Keats, significativamente, ejemplifica con Shakespeare pues acaba de asistir a una representación de *Ricardo III*: «quiero decir *Capacidad Negativa*, cuando un hombre es capaz de ser en las incertidumbres, Misterios, dudas, sin ninguna irritante búsqueda de hechos y razones»². Instalarse ahí, ser capaz de llegar a ese lugar del hombre en el que se descubre y acepta sin juzgar, es lo que pidió Keats hace doscientos años; ¿la misión del artista?, expresar eso, *aquello*, para perturbador beneficio que impone a la comunidad de mortales comunes y corrientes. La Belleza fusionada con la Verdad, de tal manera que se trasciende todo utilitarismo didáctico de moral pública o privada y al margen de los proselitismos más nobles imaginables. (Lo cual es mi idea de qué le sobra –que no es falta sino exceso– incluso al genio perspicaz de Tolstói y Dostoievski). Dicho por el mismo poeta de 22 años en su «Epistle to John Hamilton Reynolds»: «... Things cannot to the will / Be settled, but they tease out of thought» (*Oxford Anthology*, II, 502-3, vv. 76-77).

Las obras que lo consiguen sugieren con su ejemplo que es necesario abarcar la crueldad, la violencia, las expresiones rotundas del Mal –entre más brutales y gratuitas mejor–; al no omitir la capacidad humana de

2. Mi propia transcripción; el pasaje completo: «... what quality went to form a Man of Achievement, especially in Literature & which Shakespeare possessed so enormously – I mean *Negative Capability*, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason». Cito de *The Oxford Anthology of English Literature*, II, 768, 1973. Frank Kermode y John Hollander, editores generales.

violencia y destrucción completan el mural, representando la complejidad y contradicción de nuestro paso por la tierra. En cambio, Mutis y García Márquez, volvamos a nuestros dos elementos de contraste de innegable dimensión, debido a su ineludible nobleza y fidelidad al tesón y a la esperanza (recordemos el discurso de Faulkner en su recepción del Nobel) reencuentran la bondad resguardada sin mácula al fondo del alma de sus protagonistas. Álvaro y Gabriel –leed su obra, respirad su perfume característico– son buenos. Su obra, como su persona, no admite la mirada abismal que exhibiría la monstruosidad sin la cual el viaje es dolorosamente incompleto pues carece de la dimensión trágica, viaje incompleto por parcial y limitado por más que valeroso, honesto y sincero. Su bondad actúa de tal manera que sus protagonistas obtienen al final de la trama y de parte del lector comprensión y redención. Nunca serán *tumbas sin sosiego*. Cuando llegamos a las páginas finales de cada relato suyo... amamos; amamos con serenidad, sin sentimentalismo, en un temple viril y estoico, al protagonista y a través suyo amamos la magia o el milagro del vivir. Lo cual, ciertamente, es un don divino, inspirado por sus Musas. Mas nadie en sus universos es una Gorgona, criatura de serpientes que emponzoñan todo lo sagrado, ni nos topamos con Edipos de pupilas sangrantes, por él mismo arrancadas en una autoinmolación que nos deja atónitos en su magnífica capacidad de horror y de horrorizarse de sí mismo. Quizás la fuente de la catarsis griega sea algo como *a la pureza por el horror*. Los Macbeth, Lear y Othello lo atestiguan, seguramente es lo que yace en la impenetrable intimidad del príncipe Hamlet. (El horror o el hastío, como en Faulkner, Kafka, Conrad, Beckett, en Onetti).

Una suerte de existencialismo radical podría ser la ética de autor que encamine a los grandes, como si dijéramos, hacia un nihilismo sobrio. La suspensión de todos los valores antes y durante la creación de la obra será la prueba alquímica e iniciática para salir avantes en su gran labor.

Si los queridos maestros Mutis y García Márquez siguiesen vivos, ahora que creo que estas líneas algo tentalean sobre este tema infinito y definitivo, sería el momento de llamar a Álvaro y pedirle una audiencia conjunta de ambos amigos para arriesgarlas a su escucha. En nada atentaría yo contra el pacto mutuo que tan claramente explicaban a cada recién llegado («Ni Gabriel sirve de puente o carta de recomendación para que yo le otorgue alguna gracia o recomendación ni yo lo hago para que él los beneficie»). Sería escuchar a dos de los mayores fabuladores en nuestra lengua meditar en obra propia, pero también como agudísimos lectores sobre esto que es una de las formas de interrogar el corazón, la médula, de aquello en lo que consistirá y se cifrará la potencia de un genio en tanto faro iluminador del inextricable misterio que anima la condición humana. O si el tiempo fuera

también reversible y yo pudiera, en una realidad paralela, haber vivido temporalmente en el Brasil en el año de mi nacimiento, y no mucho después, haría todo lo posible por amistarle con Rosa y condensarle lo mejor posible estas ideas para finalmente preguntarle ¿es así? ¿*Capacidad Negativa* y ser que echa raíces en las incertidumbres? ¿Si el Maligno se pasea en el remolino del mundo es porque el hombre invoca la potencia del vacío y la capacidad de destrucción que alberga dentro de sí tal Serpiente Negra acurrucada en el nido? Seguramente, como era *mineiro*, habría sonreído, encendido un cigarro de su tierra, y habría regresado en tono profundo a la primera palabra de su gran novela: *nonada...*

