

# Por quienes doblan las campanas rajadas

Joseph Brodsky

Traducción de Aurelio Asiain

Puesto que el tiempo parece no tener más alternativa que pasar, y puesto que los hombres parecen estar condenados a medir su paso, esta tarde puede ser ocasión tan buena como cualquiera para empeñarse en una revisión prematura del siglo veinte y, en particular, de lo que ha ocurrido en la literatura. Al siglo le quedan a buen seguro unos ocho años y nuestro mundo se vuelve cada vez más populoso —por lo que, técnicamente hablando, hay cuando menos una probabilidad matemática de que ocurra algún acontecimiento literario extraordinario en lo que resta del siglo. Atribúyase entonces nuestro deseo de trazar ahora un límite a la desatención que prestamos a las estadísticas o a un súbito repunte de la proclividad escatológica, que es lo que yace a fin de cuentas en el instinto milenarista; la perspectiva del derrumbe universal es siempre más agradable de considerar que la de la propia defunción.

Así pues, esta revisión será tan personal y subjetiva como prematura. No hay por qué abrir la boca para hacerse eco de una opinión ajena, a menos, por supuesto, que esa opinión sea tanto como la verdad absoluta. Pero no soy sacerdote. En un trabajo como el mío la subjetividad y la idiosincrasia son moneda corriente y, en tales circunstancias, no puedo hacer más que sacar a relucir las mías. Después de todo, aquellos de quienes voy a hablarles cenaban —digámoslo así— en la misma mesa, bien que con mucho más estilo. Como sea, no voy a proceder con esta revisión del modo en que estoy a punto de hacerlo para reclamar igualdad; tampoco, por lo mismo, para renunciar a ella.

Este día de invierno, al final del primer año de la última década del siglo veinte, echo un vistazo a nuestro siglo y veo a seis grandes escritores por los que creo que será recordado. Son Marcel Proust, Franz Kafka, Robert Musil, William Faulkner, Andrei Platonov y Samuel Beckett. No es difícil distinguirlos a esta distancia: son cimas del paisaje literario de nuestro siglo; contra los Alpes, Cáucos y Andes de sus bellas letras, son sin duda Himalayas. Más todavía: no pierden un pelo de importancia si se comparan con los gigantes de la narrativa del siglo pasado —que fue la que fijó su medida.

Todo lo contrario. Los nuestros son en realidad escritores más grandes —en parte porque no hicieron sino retomar el hilo donde la novela del siglo XIX lo había dejado, pero sobre todo porque tuvieron que vérselas con fuerzas mucho mayores que cualquiera a la que el hombre y la literatura hubieran estado expuestos antes. La literatura no es después de todo sino un registro de la acumulación de fuerzas y de cómo el hombre avanza contra ellas. Y tal vez un aspecto de los seis grandes ya mencionados sea que fueron aparentemente los últimos que intentaron registrar un salto cuantitativo de las posibilidades humanas con precisión y coherencia verbales. Luego llegaron el surrealismo y la sociología.

Pero eso está entre paréntesis, ya que el fracaso del intento de decir la verdad sobre la condición humana tiene variedades infinitas. Fuera del paréntesis estamos nosotros mismos, comprometidos no tanto en la investigación de esa verdad como en la búsqueda de alguna suerte de común denominador que enlace a los seis magníficos —no en su época, por supuesto, sino retrospectivamente. Pero entonces el surgimiento de un criterio estético, no digamos su aplicación, es siempre *post-facto*. Que ahora necesitamos uno es bastante obvio, a menos que vayamos a mantener a la literatura contemporánea, lo mismo que a la literatura del futuro (de lo que resta de nuestro siglo, para decir lo menos), sujeta a los criterios del siglo pasado. Las muestras de nuestra piedad filial hacia ese padre de la novela son abundantes, no digamos recientes. Me parece que es lo que llena este cuarto.

Volvamos pues a nuestros seis magníficos. ¿Qué es lo que tienen en común, siendo tan distintos? Para empezar, que no jugaron en equipo; fueron solitarios, idiosincrásicos, con frecuencia al punto de rayar en la excentricidad. Para decir lo menos, nunca jugaron una partida con dictadores locuaces o con obispos benévolos (siempre abundantes, y sobre todo en su parte del siglo). Por supuesto, podríamos caer en la ecuación romántica entre la ausencia de gracias sociales y el genio. Lo primero está bastante extendido; además, puede falsificarse, para no hablar de las simples malas maneras. Pero lo que suele señalar al auténtico talento es la incompatibilidad verbal de su portador con cualquier forma de ideología.

Además, en su momento —y aun hoy en muchas partes— los seis fueron considerados como "dificiles" y sus obras fueron recibidas al principio con franca hostilidad cuando no con total indiferencia. La forma en que Max Brod salvó los manuscritos de Kafka, destinados al fuego por su autor; el "descubrimiento" póstumo de Musil que hizo el público alemán en los años cincuenta, y la publicación, mucho más póstuma, de las inquietantes novelas de Andrei Platonov, son bastante elocuentes, aun si pueden achacarse —en diversa medida— a las vicisitudes de la historia. Pero aun los que corrieron con mejor suerte entre ellos no fueron tan afortunados, como mostró el destino de *Du Côte de chez Swann*, rechazado por nada menos que André Gide y publicado en una edición de autor. Pudo costársela, con todo.

La impresión de su "dificultad" y su consecuente reputación se debieron a los gustos literarios de un público que —paradójicamente— se había criado, como los seis magníficos mismos, con la dieta del siglo diecinueve. No es nada difícil verlo ahora, ya que prácticamente la misma cocina abastece al público de hoy en la mayor parte de las editoriales, aunque la principal responsabilidad recae en los cocineros, es decir, en la profesión literaria misma. Igualmente paradójico, o más, es el hecho de que en el curso de los últimos

cincuenta años la modernidad haya sido designada cosa del pasado, como si nuestro presente hubiera adquirido una condición liberada del estilo, que ya no requiriera una forma específica para articularse. Al parecer, se llegó a la misma conclusión en la casa del editor y en el desván del escritor: así era el cuento.

Pero se trata, de nuevo, de un problema que está entre paréntesis (y al que habré de volver, pues tiene bastante peso como para ser la causa de que hoy ocupe yo este podio en primer lugar). Regresemos una vez más a nuestras cumbres. ¿Fueron de veras tan difíciles, para adquirir todas las etiquetas y designaciones subsiguientes, incluyendo la de modernos? ¿Cómo fue que seis autores —groseramente hablando, ya que fueron tan distintos— resultaron ser tan difíciles? ¿Cuál fue esa dificultad en todos lados —y quién la definió? ¿Es la dificultad la marca del genio y debemos por tanto perseguir la dificultad en nuestra búsqueda de las grandes obras de arte de lo que resta del siglo? ¿Puede falsificarse?

La respuesta a la última pregunta es sí, se puede. Lo han hecho y lo hacen ahora mismo muchos talentos, tanto en ciernes como languidecentes, en todos lados. La gran cantidad de originales "difíciles" que son sometidos hoy a sus editores indica que esa dificultad no es, para empezar, tan difícil. Se trata de una empresa que descansa menos en la astucia que en el enamoramiento bobalicon con la idea de la dificultad, dispuesta a ser aceptada como nueva ortodoxia y, a la vez, como producto mercantil. Pero lo cierto es que la dificultad no ha estado nunca en primer lugar. Porque la forma en que los seis magníficos eligieron proceder —cada uno a su modo— no les pareció difícil al menos a ellos y, ya que no existieron en completo aislamiento, a algunos de sus contemporáneos. Nadie en sus cinco sentidos se pone a escribir algo que sea difícil de comprender, y menos que nadie un autor desconocido. La razón de que cada uno procediera a su respectivo modo fue que reconocieron o intuyeron la necesidad de escapar a las limitantes convenciones de la prosa contemporánea. En realidad, lo que fue facturado como dificultad —por unos lectores acomodados a las convenciones existentes— era de una naturaleza liberadora para cada uno de los seis, y fue sin duda visto por cada uno como una forma de alcanzar mayor claridad.

Si ellos no percibieron esa dificultad, tampoco deberían hacerlos nosotros: en caso contrario, el tiempo que nos separa ha pasado en vano. Los seis crearon estilos de una índole que les permitió articular complejidades del alma humana para las cuales el siglo XIX en que nacieron parecía o bien no tener medios o, más bien, no tener apetito. No se trataba, en todo caso, de reemplazar una forma de narración por otra sino de añadir o, más exactamente, desarrollar y expandir la novela del siglo XIX en el siglo XX —proceso perfectamente lógico y orgánico, no digamos terapéutico. Así que no nos queda sino aceptar la iniciativa estilística de los seis como norma y señal de madurez, antes que como desviación de la vieja y buena fábrica de confianza, la *Bildungsroman* cómodamente lineal —ya que el hombre no es amo de su pasado y su presente, dejémoslo en paz con su destino.

Aceptar como norma el modo en que los susodichos seis operaron (o sea el modo en que pensaron, si no necesariamente el modo en que se comportaron sus personajes, aunque tampoco estaría mal) tiene por lo menos dos ventajas

inmediatas. La primera es que nos libraría de buscar, y sobre todo de comprar, la dificultad como requisito indispensable de una gran obra de arte moderna, puesto que la complejidad del alma humana lo mismo que su articulación tienen sus límites naturales, más allá de los cuales están la locura o la afectación —o sea, más allá de los cuales esa articulación se vuelve inarticulada. La segunda es que podría evitarnos consumir muchos de los productos en venta, cuya estrechez de miras mental y estilística es de hecho pasmosa por su ignorancia de los logros de la modernidad. Para decirlo brevemente, la norma informará nuestro juicio de la literatura con la condensación y la comprensión de los logros de los modernos, no con su dilución, como requisito mínimo. Porque es así como trabajan la cultura en general y la literatura en particular. Piensen en la evolución del teatro griego al bucolismo alejandrino, si necesitan un ejemplo. O piensen —ya que la literatura sudafricana vive grandes días— en J. M. Coetzee: uno de los pocos escritores en prosa que asimilaron completamente a Beckett, si no el único. Salvo por él, salvo por Thomas Bernhard y un puñado de autores de la *nouvelle vague*, la norma —o sea, la gran literatura de nuestro siglo— ha sido tratada como una anomalía, y hoy estamos discutiendo las consecuencias.

No puede uno lograr que la gran literatura esté de moda, pero tampoco puede evitar quedarse boquiabierto al ver a la mediocre chapotee en el fango. Que sin ésta no tendríamos aquella es una perogrullada, y es por supuesto esa perogrullada lo que mantiene en marcha al mercado, a la vez que la defensa ordinaria del autor ante el Juicio Final. Parece sin embargo que la proporción que resulta de esta yerba de perogrullo hace mucho que ha sido violada, como parecen indicar los honores póstumos que se confieren a mediocridades a diestro y siniestro y la jubilación de los modernos. No encuentro modo de explicarme que tantos escritores de lenguas europeas (quizá con excepción de los rusos, que fueron expulsados del discurso de la literatura moderna durante casi medio siglo) puedan hacer como si Proust, Kafka, Musil, Faulkner y Beckett no hubieran existido. ¿Será que fueron una minoría?

Es todo un acertijo, ¿no? Ah, tantas novelas precedidas por descripciones entusiastas y resúmenes basados en esa preposición omniabarcadora: "sobre". Sobre el conflicto filial o conyugal, sobre la opresión racial, las tensiones raciales, la crisis de identidad, las experiencias iluminadoras, las ambigüedades sexuales y las sexualidades ambiguas, la incoherencia de la nostalgia, la rica etnicidad mitomaniaca, la injusticia social, los conflictos urbanos, las virtudes campesinas, los casos extremos. Las tramas intrincadas expertamente compuestas, el conocimiento cabal —con frecuencia de primera mano— de la turba, un buen oído para la lengua coloquial, una sintaxis clara y discreta. Mientras las sociedades se hunden más y más en la incoherencia, esas obras flotan en la superficie como sus boyas mentales, insistiendo en ser promovidas al rango de faros.

Son novelas tan intercambiables como la elección moral que retratan inevitablemente (porque siempre son sobre una elección moral, ¿o no?); y no menos idénticos son sus mensajes vagamente estoicos: algo así como "Pese a todo, el hombre debería..." —lo que ustedes quieran, puesto que el desenlace o el efecto acumulativo de todas ellas suena siempre, atávicamente, a sermón. (Lo poco que me queda de buenas maneras me impide decir nombres —¿cómo podría alardear,

si no?— pero pueden ser los que quieran, también; o pueden ustedes usar el suyo propio y evitarse molestias.) Y viceversa: casi cualquier discurso sobre el mérito literario de esta o aquella obra degenera rápidamente en sus implicaciones éticas.

Es que, en cuanto a esto, todos somos expertos. Y todos lo somos porque toda situación humana es precaria, casi por definición. Pero una de las cosas que la hacen precaria es precisamente la certeza moral que les da a los individuos como a las sociedades el sentimiento de superioridad moral. Estoy seguro de que la raíz de todo mal se encuentra en el sentimiento que tiene un hombre de ser mejor que otro. Y la reducción de una obra de arte a sus consecuencias éticas —ya sea en su ejecución o al discutir sus méritos— se limita a la búsqueda de tal certeza, a una especie de darwinismo moral, con consecuencias muy desagradables para el más débil. ¿Qué no está de todos modos nuestra ética contenida en nuestras leyes y contratos sociales?

Pero volvamos a nuestros seis magníficos. La supuesta dificultad por la que son tan famosos proviene de que presentan una característica del todo diferente: la de la incertidumbre. En su caso, sería contraproducente emplear la preposición omniabarcadora antes mencionada. Entre sus características, la incertidumbre es la más grande y absorbe todas las partes del discurso, incluidas las preposiciones. Su arte es aquel que, para citar a un poeta, comienza donde la lógica termina. Eso hacen las tramas y la composición en su versión decimonónica. Sus novelas avanzan según la "lógica" inmanente de la incertidumbre y, muy adecuadamente, suelen quedar inconclusas. Pensemos en *El Castillo de Kafka*, *El hombre sin cualidades* de Musil, *Chevengur* de Platonov. Pero ni siquiera las obras de Faulkner pueden verse, estrictamente hablando, como obras terminadas, y lo mismo vale para las de Beckett. Porque la épica no termina nunca, ya que es centrífuga, como la incertidumbre.

La fuente de su movimiento siempre creciente, de su impulso hacia el exterior en la obra de los seis magníficos, es la precisión. La precisión de la incertidumbre es una fuerza extraordinariamente autogeneradora: por la incertidumbre misma y el estilo de su articulación. Su radio siempre creciente es lo que explica su innovación estilística. Lo que los seis parecen desde luego tener en común es que los rasgos estilísticos preceden en ellos al desarrollo de la historia. Éste se debe con frecuencia a aquéllos, que son el verdadero vehículo de la narración. ¿No les suena a nada esta práctica, no les recuerda alguna otra cosa en la literatura esta clase de proceso? A mí sí, porque el mismo principio de operación se emplea en la poesía, en la que el hilo del relato es controlado y manipulado por la cadencia y la eufonía, ya que un poema avanza por la fuerza de su acumulación creciente.

Para ponerlo de otro modo, con los modernos la literatura vuelve al punto de partida, al dominio del lenguaje sobre la narración —ya que la canción precede al relato y el lenguaje mismo es fruto de la incertidumbre. Aparte del apetito insaciable por la metafísica, es eso lo que une a la prosa de los seis grandes modernos y hace que, en algunos casos, suplante los logros de la poesía de sus contemporáneos. Un ejemplo sería la forma en que Musil devoró a Rilke. En cierto sentido, puede decirse que los seis son los grandes poetas del siglo, muy por encima de los practicantes del oficio de su época, con la misma merma de público al fin, y por razones

idénticas, como muestra la práctica literaria en boga. Porque la poesía es una actividad difícil de seguir. Eso evita que se convierta en un fenómeno demagógico.

La terminología, las etiquetas, las designaciones específicas existen precisamente para hacer entrar en la literatura la realidad demográfica; porque supongo que, a fin de cuentas, lo que uno quiere decir con "los modernos" es "los mejores escritores". Aquellos que cabalgaron el lenguaje, que supieron obedecer a su dictado antes que subordinarlo a las convenciones éticas, sociales e históricas. Aquellos que eligieron verse a sí mismos como instrumentos del lenguaje antes que ver en el lenguaje su instrumento. Porque si algo crea el arte es una nueva estética, de la que emana una ética, en el mejor de los casos. Es así no sólo porque el arte sea más antiguo que cualquier orden social, sino porque emana de un individuo y no de un grupo social; porque lo que distingue al arte de la vida es que el primero aborrece los lugares comunes, recurso estilístico principal de la segunda, que vuelve a comenzar cada vez desde el principio.

Citarse a uno mismo no es precisamente elegante, pero a lo largo de esta charla he perdido de todos modos muchas de mis pretensiones de elegancia. Seguiré pues en el mismo tono, ya que estoy a punto de terminar. Hace varios años, en ocasión no mucho menos solemne que esta, dije que la estética es la madre de la ética. Lo dije porque en un trabajo como el mío cualquiera sabe que un poema es ante todo cuestión de música, que comienza con un sonido y no con un sentido, que las elecciones que uno hace mientras lo escribe son invariablemente elecciones estéticas —elecciones de lenguaje. Además, todas las elecciones decisivas —como, por ejemplo, la elección de una amante— son estéticas; basarlas en la ética puede llevarnos a acabar viviendo con un perro. Y es precisamente eso lo que le ocurrió al arte de la prosa en la segunda mitad del siglo.

No creo que tenga mucho sentido hablar del áspero clima cultural de hoy. Para empezar, a la literatura nunca le había ido tan bien como en las últimas décadas. El puro número de títulos nuevos publicados cada año es desconcertante. Cuando era niño, más o menos una centena de autores eran la literatura. Caminar hoy por una librería es como encontrarse en una tienda de discos, con todos los álbumes de grupos y solistas que nunca escucharemos, porque la vida no nos alcanzaría —y porque el rasgo principal de su estilo es el ruido. Lo mismo vale para la narrativa contemporánea: es un ruido didáctico que varía sobre todo en los decibeles.

¿Tiene la culpa el mercado? Sí, en parte. El mismo hecho de que los modernos parezcan ser cosa del pasado tiene algo que ver con la posibilidad admitida de que con sólo promoverlos, si de pronto todos reconocieran su preeminencia, se dejaría fuera de servicio a los editores lo mismo que a la crítica. Nadie podría permitírselo, y nadie lo ha hecho. No hay libro que se anuncie estruendosamente en los escaparates como "una novela de tercera, a años luz de Musil y de Proust". Pero es difícil igualar la carga de deshonestidad del mercado solo, puesto que en el arte no es la demanda la que crea la oferta sino todo lo contrario.

El principal culpable es el propio escritor contemporáneo, que emite esas novelas como si no hubiera existido ninguno de los seis —y no he mencionado sino a seis—, como

si garabateara en un vacío estético. Y en cierto sentido lo hace; por lo menos contribuye a aumentar su volumen. Lo hace —mejor dicho: lo hacen *ipso facto*, por su mera presencia, su llana realidad física innegable, que es para ellos superior a cualquier cosa del pasado y, hasta hace muy poco, mientras Beckett vivía, del presente. Actúan con la convicción de que tienen todo el derecho a contar sus experiencias, sus éxtasis, sus conclusiones, sus fantasías. Ninguna ética —y menos que ninguna la contenida en nuestras leyes y contratos sociales— podría negarles ese derecho; y quizá por eso se ocupan tanto de la ética. La estética, en todo caso, no es tan indulgente. Pero no tiene medios para imponer sus leyes, quizá con excepción del tiempo. Y a este último, el "áspero clima cultural de hoy" lo deja indiferente.

Terminaré, sin embargo, con una nota alentadora. Puesto que el propósito de la sociedad es darle seguridad a todos, que la literatura contribuya a esos esfuerzos no tiene nada de malo. Con nuestro número creciente, cada vez nos convertimos más rápidamente en miembros de una sociedad antes que en individuos. El sentido del carácter único del hombre se borra tanto como se vuelve cuestionable. Lo mismo nuestros egoísmos que nuestros orgasmos se vuelven sociales en mayor medida: no porque sean vistos desde fuera sino por sus circunstancias y consecuencias.

Esto deja pocas esperanzas a cualquier forma de autonomía humana, de incertidumbre; consecuentemente, a la gran literatura; en último término, a la propia estética. En las culturas protestantes, que hacen énfasis en el estilo llano, en el discurso sin adornos, esa clase de proceso es más rápido y más perceptible que en los reinos con una fuerte herencia católica. Lo único bueno de esa diferencia es que las primeras tienen más probabilidades que las segundas de experimentar un sacudimiento estético en forma de gran arte.

Esta esperanza es más entendible, lo mismo que ferviente, viniendo de quien vive en una cultura protestante. Pero aunque crea que este sacudimiento, en forma de gran literatura, es inevitable, no pienso que tengamos ninguna clave que nos indique dónde y cómo buscarlo. Todo lo que puedo indicar es que las circunstancias históricas, políticas, sociales de este o aquel lugar no garantizan nada. En realidad, es más probable que produzcan un monocromo didáctico que una ruptura estética debido a que, bastante paradójicamente, la unicidad de la experiencia —especialmente los extremos de la opresión y la alegría— tiende a la banalidad estilística, acompañada de un maquillaje filosófico vulgar.

Porque, en general, las relaciones entre la realidad y la obra de arte son mucho más tenues de lo que la crítica quiere que creamos. Podemos sobrevivir al bombardeo de Hiroshima o pasar veinticinco años en un campo de concentración y no producir nada, mientras que una sola sesión nocturna puede dar nacimiento a un poema inmortal. Si el intercambio entre la experiencia y el arte hubiera sido tan estrecho como nos han hecho pensar desde Aristóteles, tendríamos hoy en las manos un arte —en términos de calidad tanto como de calidad— mucho más grande del que tenemos. Siendo así, a pesar de la diversidad y, sobre todo, el horror de la experiencia del siglo veinte, la mayor parte de lo que tenemos en los estantes pide a gritos que lo llevemos al bote de basura. Porque su literatura, tal como la conocemos hoy, pugna

no por la autonomía individual sino por su propia membresía social y la de sus productores. Es eso lo que la hace redundante, y es eso lo que en parte explica que el último cuarto de este siglo la literatura haya estado perdiendo terreno frente al cine y la televisión.

En términos de seguridad social y certidumbre ética, estos dos medios son obviamente superiores al libro. De hecho, son una vuelta a la pintura de las cavernas. En otras palabras: este siglo ha probado ser particularmente cruel con el arte mimético. Y sin embargo, aunque en muchas partes del mundo la actividad literaria está siendo sin duda reemplazada por la videofilia, es quizá demasiado pronto, desde mi punto de vista, para lamentar la defunción de la literatura y mandarla al invernadero. Para empezar, porque el salto cuántico de la realidad moderna requiere una atención individual que es capaz de producir, tarde o temprano, una reacción, que puede a su vez tomar la forma en que uno se acurruca con un libro. En segundo lugar, porque una letra, como muestra la historia del alfabeto, es una oferta más económica que un ideograma. Así que, a su debido tiempo, quizá todo este violento ataque de los medios visuales sobre nosotros pueda leerse como una simple reacción retiniana temporal a la masa de materia impresa.

Si algún fundamento tiene algo de lo que he dicho hasta aquí, se reduce a la noción de que el futuro de la poesía está en la economía de la forma. *La guerra y la paz*, escrita en el próximo siglo, no tendría más de doscientas páginas. Y, dada la capacidad de atención del lector futuro y la diversidad de su ocio, quizá fuera aun más breve. Tendría la extensión del *Malone muere* de Beckett o la de un poema. De hecho, creo que el futuro de la literatura pertenece a sus orígenes, es decir a la poesía. Por eso alguien con un trabajo como el mío encuentra el "áspero clima cultural de nuestros días" muy apropiado. □



Gary Darius, *Muchacha pájaro*.