

EVASIÓN (Cesar Aira)

Empiezo, para empezar desde lejos, y lateralmente, con una lectura reciente, la de una de esas viejas novelas gratificantes y absorbentes, que son emblema y santo y seña de la lectura como ocupación infantil de los adultos... Y a la vez son algo más que lectura. Fue *The Black Arrow*, de Stevenson. Es de 1888, posterior a *La isla del tesoro* y anterior a algunas de las obras maestras escocesas, como *Catriona* o *The Master of Ballantrae*, fue escrita en la estela de *La isla del tesoro* y perfecciona la insólita revolución que significó esta novela: literatura para la juventud, con la temática y el ritmo del folletín de capa y espada, pero en el formato de la más refinada novela artística. Aun cuando *La Flecha Negra* no está en el top ten de los buenos lectores de Stevenson, aun cuando se la suele calificar, y no sin algún motivo, de «novela histórica», las peripecias del adolescente Dick Shelton en la guerra de las Rosas constituyen una lectura a la que sería difícil pedirle más, quintaesencia del placer de la lectura... y a la vez, como dije, es algo más que lectura. Ahí hay una paradoja, muy bienvenida, y bastante obvia: para realizarse y consumarse en su definición más exigente y su mayor eficacia, la lectura de una novela debe ser algo más, o menos, que lectura. Debe hacer pasar el ejercicio de la lectura a otro plano, secundario, automatizado, para que tome cuerpo, así sea cuerpo espectral, el sueño que representa la novela.

A ese sueño a su vez, en el siglo xx, vino a representarlo el cine. Y tratando de explicarse el mecanismo figurativo que lleva adelante *The Black Arrow*, podría pensarse en una producción cinematográfica. En una novela como ésta, una novela que pretende, y logra, llevarnos a la aventura, transportarnos a sus escenas, provocar la «momentánea suspensión de la incredulidad» que pedía Coleridge, hay muchos rubros de los que ocuparse: el vestuario, las escenografías, el guión, los personajes, las secuencias, la iluminación, la utilería... Tomemos una página cualquiera, por ejemplo la de la boda interrumpida de Joanna con lord Shoreby, el viejo novio que le ha impuesto el infame sir Daniel, mientras su enamorado, Dick, asiste impotente, disfrazado de monje, precariamente protegido por sir Oliver:

Algunos de los hombres de lord Shoreby abrieron paso por la nave central, haciendo retroceder a los curiosos con los mangos de las lanzas; y en ese momento, al otro lado del portal se vio a los músicos seculares que se acercaban, marchando sobre la nieve congelada, los pífanos y trompeteros con las caras rojas por el esfuerzo de soplar, los tamborileros y cimbalistas golpeando sus instrumentos como si compitieran entre sí.

Al llegar al edificio sacro se alinearon a ambos lados de la puerta, y al ritmo de su música vigorosa marcaron el paso en el lugar. Al abrir de ese modo la fila, aparecieron atrás los iniciadores del noble cortejo nupcial; y tal era la variedad y colorido de sus atuendos, tal el despliegue de sedas y terciopelos, pieles y rasos, bordados y encajes, que la procesión se desplegaba sobre la nieve como un parterre florido en un jardín o un vitral pintado en un muro.

Primero venía la novia, de aspecto lamentable, pálida como el invierno, colgada del brazo de sir Daniel, y asistida, como dama de honor, por la joven bajita que se había mostrado tan amistosa con Dick la noche anterior. Inmediatamente atrás, con la más radiante vestimenta, la seguía el novio, cojeando con su pie gotoso y como llevaba el sombrero en la mano se le veía la calva sonrosada por la emoción.

En ese momento, llegó la hora de Ellis Duckworth.

Dick, que permanecía en su asiento, atontado por efecto de emociones contrarias, aferrado al reclinatorio frente a él, vio un movimiento en la multitud, gente que se empujaba hacia atrás, y ojos y brazos que se alzaban. Siguiendo estas señales, vio a tres o cuatro hombres con los arcos tensos, inclinándose desde la galería del piso alto de la iglesia. Al unísono soltaron las cuerdas de sus arcos, y antes de que el clamor y los gritos del populacho atónito tuviera tiempo de llegar a los oídos, ya se habían descolgado de la altura y desaparecido.

La nave estaba llena de cabezas que se volvían a un lado y otro y voces que gritaban; los clérigos abandonaron sus puestos, aterrorizados; la música cesó, y aunque allá arriba las campanas siguieron haciendo vibrar el aire unos segundos más, un viento de desastre pareció abrirse camino al fin, incluso hasta la cámara donde los campaneros estaban colgados de las cuerdas, y ellos también desistieron de su alegre trabajo.

En el centro de la nave el novio yacía muerto, atravesado por dos flechas negras. La novia se había desmayado, sir Daniel seguía de pie, dominando a la muchedumbre, en toda su sorpresa y su ira, con una flecha temblando clavada en su brazo izquierdo, y la cara bañada en sangre por otra flecha que le había rozado la frente.

Mucho antes de que pudiera iniciarse su busca, los autores de esta trágica interrupción habían bajado ruidosamente la escalera de portazgo y habían salido por una puerta trasera.

Pero Dick y Lawless todavía quedaban en prenda: se habían puesto de pie con la primera alarma y habían hecho un viril intento de ganar la salida; pero con la estrechez de los pasillos y el apretujamiento de los curas aterrados, el intento había sido en vano, y habían vuelto estoicamente a sus puestos.

Y ahora, pálido de horror, sir Oliver se puso de pie y llamó a sir Daniel, señalando con una mano a Dick:

—Aquí —gritó—, aquí está Richard Shelton, ¡maldita sea la hora!, ¡sangre culpable! ¡Aprésenlo! ¡que no escape! Por nuestras vidas, tómenlo y asegúrenlo! Es él quien ha jurado nuestra destrucción.

Advierto que mi traducción apenas si puede dar una idea aproximada del vértigo de precisión con que sucede esta escena, y todas las demás de la novela. Lo que quería hacer notar es el modo en que la escritura se hace tridimensional: el espacio de la iglesia está utilizado en todo su largo, ancho y alto, en sus vistas al exterior, sus entradas y salidas, sus espacios anexos, su luz, sus ocupantes; y cómo están coreografiados los movimientos, con qué aceitadas transiciones se pasa de un cuadro a otro, en los pocos segundos que dura todo; y cómo los colores, las formas, la música, los gritos (con el delay de las campanas en el silencio súbito) se entrelazan y combinan con las emociones, con la nieve, con las huidas... Todo eso lo hizo Stevenson; él solo hizo el «trabajo de equipo» que dio este resultado. Sonidista, iluminador, vestuarista, guionista, camarógrafo, director, productor, montajista. Aunque tuvo que tomar la precaución de no terminar de fundir todos estos obreros en uno solo, porque una fusión completa empastaría la escena, la volvería un fantaseo personal del autor, le haría perder el bruñido objetivo en el que está lo mejor de su efecto. Y a su vez, no hace exactamente el trabajo que harían esos burócratas del espectáculo, sino su representación en la literatura. Esos trabajos cambian cualitativamente al ser realizados por el novelista, se vuelven lo previo del trabajo, su utopía como juego libre de la inteligencia, y a la vez conservan las limitaciones prácticas y las dificultades del trabajo de verdad. Son un trabajo de verdad, porque las construcciones imaginarias obedecen a la misma lógica que hace reales a las construcciones reales. En la medida en que se despliega el oficio necesario para poner en pie estas construcciones, sale a luz la incomparable superioridad de la literatura sobre las demás artes, a las que anticipa e incluye.

Es cierto que queda algo así como un vacío insalvable: falta el sonido material que tiene la música, o los colores de la pintura, los volúmenes de la escultura, las imágenes en movimiento del cine... Pero la novela utiliza positivamente esa falta, como deliciosa y creativa nostalgia de la imagen y el sonido... y en definitiva de la realidad, que es el sustrato de toda representación. En la novela ha quedado, como resto inasimilable, el sistema entero de las artes, su historia, su arqueología, como significante de lo real que está a punto de nacer, o de volver. Y cuando vuelve, se despliega por acción del mismo resorte que sirvió para ocultarlo, como en la paradoja de Lacan: «lo reprimido y el retorno de lo reprimido son lo mismo». La realidad es idéntica a sí misma, de cualquier lado de la representación que se la mire. Y si aceptamos la definición de Hegel de la realidad, como «lo que estamos obligados a pensar», también deberíamos aceptar que la novela es lo que ocupa nuestro pensamiento opcionalmente, como prueba de libertad.

El cine, por haber operado en los hechos la división del trabajo, queda fuera del cerco encantado de la representación. La objetividad dio un paso de más y quedó fuera de la subjetividad, pero ese paso lo dio de espaldas y quedó mirando el terreno del que había escapado, que no es otro que el de la novela. De ahí la *politique des auteurs*, que a pesar de su formulación tardía fue la política permanente del cine en toda su historia. El espectro de la escritura quedó instalado en las películas y se ha resistido a todo intento de desalojo. Ya en la década de 1910 el poeta norteamericano Vachel Lindsay propuso una idea del cine como «lenguaje jeroglífico», concepto que Eisenstein llevaría a su mayor desarrollo como teoría del montaje.

Vachel Lindsay fue un poeta errante, vivió entre 1880 y 1930, vivía del recitado de sus poemas y no aceptaba dinero a cambio sino cama y comida (como los poemas no siempre alcanzaban para el pago debía complementarlos con trabajos de limpieza o de carga y descarga). Se suicidó a los cincuenta años tomando una botella de Lysol. En 1915 publicó este libro, *The Art of the Moving Picture*, pionero en la teoría cinematográfica. El capítulo XIII es el de los jeroglíficos. Su postura es que la palabra está fuera de lugar en un arte de imágenes móviles como es el cine, pues las imágenes bastan para contar una historia. Pero con las imágenes es necesario escribir, por lo que propone el uso de un lenguaje de imágenes: los jeroglíficos egipcios, de los que tenía una idea muy personal. Dice que con ochocientos basta, y sugiere que el cineasta los dibuje en cartón y los recorte, y poniéndolos en fila vaya creando el argumento. Da ejemplos: hay un jeroglífico que es el trono. Puede significar una reina, y ésta puede ser su admirada Mae West, reina por su belleza, con lo que el director ya tiene a la estrella del film. El siguiente: una mano. Una mano puede abrir una puerta, o echar

veneno en la taza de té. Se abren muchas posibilidades. El tercero: un pato, que trae a la mente la Arcadia. El cuarto: un embudo. El quinto: la letra N. (Aquí empieza a parecerse a la enciclopedia china de Borges.) Si la historia que se forma con esta lista no convence, no hay más que volver a mezclar los ochocientos cartoncitos y volver a sacar.

El artista del montaje, como el escriba egipcio, reúne en diagramas el trabajo que ha creado la realidad; pero el mito del nacimiento de la escritura jeroglífica es un episodio apenas, que refleja el más intrigante de los mitos que haya soñado cualquier civilización: el retiro de Osiris al reino de la muerte, llevándose con él nada menos que la vida, toda la vida. A nadie se le ocurrió algo tan radical después de los egipcios de la cuarta dinastía. Herodoto no se extiende en el tema porque dice que los sacerdotes le pidieron discreción. La figura diagramática que produce este mito, un término que migra a su opuesto llevándose el todo que lo incluye, es la representación de la escritura, o del lenguaje. Osiris desmembrado es rearmado por Isis en una operación de montaje, pero ya antes, al retirarse a la nada llevándose el todo, anticipaba la representación lingüística, y no sólo la del discurso nominativo sino la de la construcción, con su tridimensionalidad, luces y sombras, colores, sonidos, la hierofanía de la vida real. El tránsito de Osiris bien podría servir como mito de origen de la novela.

Quizás lo adivinó así Lezama Lima, al hacer descender de las pirámides el «pequeño manual» de imágenes con las que hacer el montaje de las historias. Lo cito: «Era necesario que los símbolos de las pirámides no sólo se presentasen al pueblo con la solemne arrogancia de las moles de piedra, con su intento de permanecer en la eternidad, sino que también se crease su cartilla, su pequeño manual leído por el pueblo en los momentos de vacilación en que se atormentaba por su destino, en que al acudir a la taberna, la misma embriaguez lo llevase a formular las preguntas por su suerte, sus viajes, sus cosechas, o sus relaciones con la teocracia reinante. Así fueron surgiendo las barajas del destino, los símbolos del Tarot, el libro portátil, que se abre y se cierra sobre cada una de las interrogaciones de los hombres.»

En fin, todo lo anterior son digresiones sueltas, digresiones de nada, como para establecer el esbozo de un paisaje conceptual en el que hablar de la literatura de evasión. De lo que antes se llamaba literatura de evasión. Ahora no se la llama nada, porque no existe. Creo que nunca existió en realidad, salvo como recurso o fantasma

polémico, a pesar de lo cual, o por lo cual, he empezado a extrañarla (y hasta a tratar de producirla deliberadamente, con los pobres medios artesanales a mi alcance).

De mala palabra (y lo que creo es que era sólo eso, una calificación negativa colgada en el vacío, que no calificaba nada preciso) pasó a ser buena, o lo sería si la pensáramos y pensáramos en su rescate, como estoy tratando de hacerlo. Pasa en la vida, por poco que la afecte el tiempo: los signos de positivo y negativo se intercambian ante una cualidad o un defecto, según el cambio de las circunstancias.

Qué no daríamos por recuperar la vieja evasión, a la vista de la novela actual, o lo que de la novela actual tengo más a la vista. Los novelistas, y esto se acentúa cuanto más jóvenes son, o sea a medida que pasa el tiempo, encuentran cada vez menos motivos para promover un escape, infatuados como están con sus propias vidas, contentos y satisfechos con sus destinos y su lugar en el mundo. Al perder el motivo para evadirse, se les hace innecesario el espacio por donde hacerlo, y sólo les queda el tiempo, la más deprimente de las categorías mentales. No pueden hacer otra cosa que contar las alternativas felices de sus días y, ¡ay! de sus noches, en un relato lineal que es hoy el equivalente indigente de lo que antes era la novela.

Podríamos preguntarnos cómo es posible que sus vidas hayan llegado a ser tan satisfactorias como para hacer irresistible el deseo de contarlas. Porque es evidente que no todas las vidas son tan gratificantes; también hay pobres, enfermos y víctimas de toda clase de calamidades. Pero, justamente, los que no están contentos con sus vidas no escriben novelas, y me da la impresión de que ni siquiera las leen. Es como si se hubiera cerrado un círculo de benevolencia, y no se huye en círculos.

Dicho de otro modo: hubo un proceso histórico que en el último medio siglo fue eliminando todos los problemas y conflictos de un diminuto y muy preciso sector de la sociedad, que ipso facto se dedicó a la producción y consumo de novelas celebratorias. Esto es una simplificación, claro está, pero puede tomarse como un mito explicativo. Subsidiados, psicoanalizados, viajados y digitalizados, los novelistas viven vidas de cuento de hadas, y aun así escriben novelas (y no cuentos de hadas, lo que sería más honesto). La Historia les jugó una mala pasada al despojarlos de conflictos. Ni siquiera el problema sexual les dejó. Y como si hubiera un especial ensañamiento, la Historia de la Literatura colaboró, haciendo muchísimo más fácil que antes escribir una novela.

Como una novela no puede escribirse sin conflicto, los nuevos novelistas, que no lo tienen, deben inventarlo. Es lo único que no debían inventar, y es lo único que inventan. Porque al inventar el conflicto queda obstruida la genuina invención novelesca, la maquinaria imaginaria, el submarino del capitán Nemo o la locura de

Don Quijote, que era lo que se inventaba, para huir del conflicto. Es decir, para evadirse.

El precio que hay que pagar para tener todos los problemas resueltos es vivir vidas estereotipadas. Aun así, y dado que la exclusividad concedida al tiempo hace que no haya otra cosa, esas vidas se vuelven tema, y un tema no es lo mejor que le puede pasar a una novela, porque pone todo el interés fuera del cuerpo de la novela, y vuelve a éste un relleno que se hace en forma automática, completando uno tras otro los ítems indicados por el tema.

La predicación autobiográfica vuelve urgente al tema, además de absorbente, y excluye ese triunfo del lenguaje que eran los *purple patches*. Hoy los novelistas no saben siquiera lo que son los *purple patches*, o en todo caso no saben que con ese nombre, que proviene de la *Epístola a los Pisones* de Horacio, donde es *purpureus pannus*, se llama a los pasajes descriptivos que interrumpen la acción por un momento, corto o largo, a veces por un par de líneas apenas. Antes nunca faltaban en una novela, y le daban su poesía, su ritmo, su atmósfera. Casi podría decirse que eran lo esencial de la novela, su lujo, lo que la hacía valer la pena, aun cuando el lector impaciente se los saltara. Porque lo que importa del *purple patch* no es tanto el *purple patch* en sí mismo, como lo que lleva a él y lo hace necesario en cierto punto. Es decir, el viejo novelista consciente de su oficio y decidido, porque sabía lo que le convenía, al incluir un párrafo descriptivo, poético, paisajístico, un claro de espacio en el flujo temporal del relato, debía conducir en determinada dirección a los personajes, a la acción, al argumento, de modo que pudiera llegarse naturalmente al «pañó púrpura». Y era ese trayecto, esa dirección, lo que le daba a la novela su movimiento y su fantasía.

Quizás el canto de cisne de los *purple patches* fueron las *Iluminaciones* de Rimbaud. A veces he fantaseado con la novela que resultaría de usar como *purple patches* intercalados las cuarenta y dos Iluminaciones de Rimbaud, llevando el argumento, sin hacer trampa y manteniendo el verosímil tradicional, de una a otra. Esto se parece a un procedimiento de generación automática de novela (no tan automático, por supuesto) como los que yo he venido predicando irresponsablemente estos últimos treinta años. Irresponsablemente, pero no tan estúpidamente como los que se lo tomaron de modo literal. Aunque no exista más que como teoría, ni se lo practique, el procedimiento tiene un mérito y una utilidad de primer agua: vuelve objetiva la fuente de las historias; sin él, o sin lo que él representa, la única fuente a la que recurrir es lo que alguna vez llamé «el estúpido reflejo de la manzana en la ventana», es decir la

propia estúpida y miserable psicología momificada del sujeto filisteo y antiliterario que se suponía que la literatura tenía por objeto destituir.

Qué hacer respecto de este sujeto sino huir de él. La evasión reinventada puede ser un vehículo más rápido que el procedimiento, más cómodo y podría llevar más lejos; la literatura de evasión, en su necesidad de construir complejos mecanismos de ensoñación, debía ser hecha por un artesano de muchas habilidades, que no tenía tiempo de ponerse a hablar de sus miserias personales y hasta las perdía de vista en la multiplicación de funciones en que tenía que prodigarse, y llegaba de un salto, casi sin proponérselo, a una sana objetividad.

Dije que hasta la historia de la literatura había colaborado con la Historia para producir estas malformaciones del narcisismo. En efecto, la evolución de la novela en los últimos cien años la llevó a independizarse de la lógica tradicional del interés del lector. A la deriva, librado a sí mismo, el interés se volvió en dirección al autor. El resultado es una novela que, ante el riesgo de terminar de vaciarse, debe quedar pegada a su creador, y justifica esa pregunta que ha empezado a oírse con frecuencia creciente: ¿y esto a mí qué me importa? ¿Por qué estoy leyendo el registro de las actividades y opiniones de un desconocido al que nunca le pasó nada? ¿Por cortesía? ¿No estaré perdiendo el tiempo? Esta última pregunta es la más pertinente de todas. Las novelas que han adherido al círculo autobiográfico están hechas de puro tiempo, porque el yo, cuando realiza su esencia de haberse quedado solo en el mundo y sólo puede hablarse a sí mismo, es puro tiempo. El espacio ha quedado relegado, desde que se perdió el volumen de la representación: sólo queda el hilo del discurso, que no puede medirse sino con tiempo.

A diferencia de lo que hice con Stevenson, aquí no puedo dar un ejemplo porque quedaría mal con alguien. Supongamos que lo di de todos modos, y que estamos reflexionando sobre él. Lo primero que sentimos es la falta de densidad, de volumen. Cada frase nos informa de algo, pero la información nos deja donde estábamos, sólo que un poco más viejos y más cansados. Tomemos la primera página. El autor, o la autora, habla, en primera persona y en tiempo presente, de los estragos de la edad en el hombre o la mujer que ama, y la caída o el olvido de los ideales de la juventud. Lo ha pensado mirándose en el espejo del baño al levantarse a la mañana. Lo termina de pensar en la cocina mientras hace el café y contempla por la ventana la pared sucia de hollín del edificio lindero. Suspira. Estornuda. Mira el reloj. Se suena los mocos. Recuerda que debe ir al pedicuro. Canturrea unos versos de una canción de Tom Waits, y se dice que Tom Waits es definitivamente más profundo que Leonard Cohen, aunque no tiene el lirismo de Lou Reed. El café ya está hecho, se sirve una taza, va a

beberla al living. En ese momento suena el teléfono. Etcétera. De lo único que se trata es de la ocupación del tiempo. Y sigue durante doscientas o trescientas páginas, en el mejor de los casos. Porque también pueden seguir sólo durante ochenta o cien páginas y hacernos creer, por el aspecto, que valdría la pena leerlo.

Es curioso notar que el giro temporal que ha tomado la novela más reciente, desde el abandono de la construcción espacial de la representación, lleva al uso del tiempo presente en la narración, el llamado «presente histórico». No es tan contradictorio como podría parecer, porque es el modo como se cuentan las películas, que ahora han pasado a estar antes, y funcionan como recuerdo subliminal general del novelista: «A Bill Farrel lo persigue un dinosaurio y se mete en una cueva y encuentra un mono...» Es el presente sucesivo-acumulativo del cine, en el que los roles de la producción ya han sido afectados por la división del trabajo, dejando al sujeto en un ocio que duplica, complementa y representa el ocio del escritor al que la Historia ya no le pide nada, con lo que el círculo se cierra.

Valdría la pena, entre paréntesis, contrastar esta modalidad temporal del relato de películas con la que se usa para los sueños, que privilegia el pretérito imperfecto. «Yo estaba en una casa en ruinas, se me aparecía mi abuelo, me daba un libro de Paulo Coelho...» Ahí hay un escalonamiento, también acumulativo, pero de permanencias: si yo «estaba» en una casa en ruinas, seguía estando cuando se me «aparecía» mi abuelo, aparición que persistía cuando me «daba» un libro... El presente del cine es un encadenamiento de remplazos. La diferencia está marcada por el sujeto: Bill Farrell, el dinosaurio, el mono, se suceden sin dejar más huella que la acción que los mueve, mientras que el «yo» del sueño persiste, como persiste la hora cuando uno viaja de oeste a este.

Las técnicas intuitivas de relato de sueño y cine son *ersatz*, o simplificaciones, de un relato que ya ha asimilado su propia invención, la invención que la novela, por el contrario, ponía en escena. Se diría que si hay algo más melancólico que una primera persona que resiste a las mutaciones de la aventura y persiste en su naturaleza de sujeto, es una imagen que sólo sirve para ser remplazada, en un invariable parpadeo de presente.

La literatura de evasión ha muerto. No se huye de nada, porque no hay nada de qué huir. Al contrario: hoy la novela es novela de acercamiento. Ha triunfado la proximidad, la droga que acerca todas las cosas a sí mismas. Una autoestima exacerbada desalienta el trabajo, y el trabajo era lo que justificaba la novela que no era sólo la narración de una historia sino la construcción de la escena de una historia. Esa novela, de la que *The Black Arrow* fue el ejemplo que elegí, era una especie de maqueta con resortes,

poleas, luces, telones que se deslizan, miniaturas dotadas de chips parlantes... La narración-construcción implicaba un trabajo, una artesanía que costaba trabajo: no era simplemente ponerse a contar algo.

Es notable que cuando se habla del trabajo del novelista, o mejor dicho cuando se habla del trabajo del novelista con conocimiento de causa, es decir cuando lo hace un buen novelista, se habla siempre en términos espaciales. Por ejemplo Truman Capote, en una entrevista de *The Paris Review*: «El único recurso que conozco es el trabajo. La creación literaria tiene leyes de perspectiva, de luz y de sombra... Si uno nace conociéndolas, perfecto. Si no, hay que aprenderlas, y luego reordenarlas a conveniencia de uno.»

Al existir el trabajo, la historia debía ser especialmente buena; lo exigía una razón básica de ahorro de energía, una razón casi biológica: al novelista se le iba la vida en el aprendizaje de un oficio tan difícil, y en la construcción de maquinarias tan complejas. Y que la historia fuera buena no quería decir sólo que fuera ingeniosa o novedosa o atrapante, ni mucho menos que tocara temas eternos como el poder o el amor o el nazismo, sino que tuviera el espacio y el volumen como para entrar sensorialmente en ella. En esta exigencia se agotaba, felizmente, la relación de la persona del autor con su obra. Hoy esa relación lo ha invadido todo, al punto del exhibicionismo, y el trabajo se ha desvanecido; si su reclamo se mantuviera, la carga libidinal de la autoestima se dispersaría. Hoy la novela fluye directamente del autor, sin pasar por la intermediación de la literatura; el trabajo que la respalda ya no es el de la escritura, sino el de la publicación.

Conclusión: hubo una vez una novela de hacer soñar y creer, volumétrica, autosuficiente, iluminada por dentro, una novela que promovía algo que podía llamarse «evasión». En la espacialidad intensa que creaba su textura, todas las cosas se alejaban. Como en el universo en expansión: un cuerpo elástico que se ampliaba indefinidamente, y cuyos puntos se separaban unos de otros. Un efecto conexo era que el lector se desprendía del tiempo, de lo que nació la calumnia de que la novela servía para matar el tiempo, o distraerse, o pasar el rato.

Esta novela era el fruto perfectamente inútil, lujoso, de una sinuosa evolución literaria, y posiblemente no estaba destinado a durar, porque dependía de algo tan precario como un delicado equilibrio histórico en el que los lectores todavía tenían la suficiente confianza en su lugar en la sociedad que podían permitirse el goce estético de distanciarse de sí mismos, porque sí, para verse desde lejos por un momento, para

que la subjetividad no fuera la masa gelatinosa de contigüidades pegoteadas que llegó a ser. Además, no cualquiera podía escribirla: crear y sostener el andamiaje de la distancia exigía un largo aprendizaje y una técnica refinada, una orfebrería de precisión —pobremente recompensada—. El mercado del folletín, una producción a destajo de entretenimiento barato, en una determinada configuración social, habían sido el suelo del que crecieron los novelistas del XIX, y, en grado de superación dialéctica, Stevenson. Con él, la literatura se hacía cargo de la evasión en un nivel superior. Pero treinta años después de su muerte ya se pronosticaba su olvido. Chesterton respondía a la crítica de «externalidad» que se le hacía diciendo que esta objeción no era sino una derivación de lo que llamaba «la falacia de la internalidad»: es decir «la idea de que un novelista serio debe confinarse al interior del cráneo humano.» Sí, Stevenson era un hombre de la superficie, pero «lo psicológico no es menos psicológico porque salga a la superficie en forma de acción. Equivaldría,» dice Chesterton, «a decir que el delicado mecanismo de un reloj sólo existe cuando el reloj se para. Y creo que estos críticos considerarían la acción del reloj, haciendo girar sus manecillas, como una ofensiva muestra de gesticulación extranjera.»

Leyendo estas líneas de Chesterton se me ocurre que la buena crítica literaria es subsidiaria a una cierta exterioridad de la literatura. Sin un juego abierto de separaciones y recortes netos, todas las proximidades tienden a parecerse y confundirse.

La mala prensa de la evasión, que no sólo fue la única prensa que tuvo sino que fue la única existencia que tuvo, nació cuando alguien supuso que la novela podía servir para crear en el lector un compromiso con los conflictos sociales o históricos del momento. Un compromiso emocional, que aclarara, o profundizara, la posición política o ética tomada racional o intelectualmente por la lectura de los diarios o los filósofos, o más en general por la experiencia.

La apelación a la experiencia se hacía, y se hace, en términos de redundancia. El realismo, o la alegoría, que es el realismo de los pobres, inició su prolongado reino, en tanto se hacía necesario para el reconocimiento, y a partir de éste sacar las conclusiones pertinentes. Con lo cual la literatura sería delataba su contemporaneidad con la emergencia de la cultura de masas, cuyo auge se dio paralelo a ella. El triunfo de la cultura popular en su forma actual, mediática, fue el triunfo de la redundancia, en la forma de la repetición y la obviedad. La novela del compromiso político-social pretendía redundar en la experiencia del lector, impedir su evasión y encerrarlo en el círculo del reconocimiento de sí mismo, en la toma de conciencia. En lo que Sartre llamó la «situación». Si en la esfera hermética de la «situación» se abría un agujero, se

lo obstruía de inmediato, clásicamente con el dedo: el dedo de un obrero, seccionado por una máquina defectuosa en la fábrica donde era explotado.

La historia a veces funciona en el registro del cuento de hadas, como cuando el obrero de la realidad pierde un dedo en la fábrica, y llega a Presidente. Pero puede darse la inversa, como en la maravillosa *Bizarra* de Rafael Spregelburd, el gran cuento de hadas de la literatura argentina, donde todos los estereotipos del audiovisual de masas están vueltos en contra del reconocimiento. El episodio del dedo cortado no podía faltar, y efectivamente lo pierde en los engranajes y cuchillos de una máquina la protagonista, Velita, explotadísima obrera de frigorífico. Una de las protagonistas, porque la obra, las doce obras que componen ese año de milagros, es la saga de dos gemelas separadas al nacer, Candela y Velita. Su madre las entregó al darlas a luz: a Candela a una familia rica, a Velita a una pobre, tras lo cual se marchó a Suecia, donde triunfó como una de las cantantes de Abba. Candela, ya adulta, se escapa de su casa, y unos criminales muy ineficientes intentan hacerles creer a sus ricos padres adoptivos que la tienen secuestrada, y piden rescate. Los padres piden a su vez una prueba de vida, y los falsos secuestradores, que por cierto no la tienen en su poder, les mandan el dedo que ha perdido en los engranajes de una máquina defectuosa la joven obrera del frigorífico, que es Velita. Sometido a un análisis de ADN, el dedo revela ser de Candela, aunque no lo es: las gemelas, que no saben que lo son ni se conocen ni sospechan siquiera de la existencia de la otra, comparten el mismo paquete genético, en los dos extremos de la escala social.

La construcción de *Bizarra*, colectiva en la creación por su origen teatral, recuperó en el libro la unidad de «trabajo múltiple» que observé en la novela de evasión. La espacialidad, la escena, estaba dada de antemano por el teatro, y dentro de la espacialidad el recorte de las figuras, acentuado por la duplicidad actor-personaje. Cuando los críticos se preguntaron de dónde le venía a Stevenson el gusto por lo neto y definido de sus superficies, lo encontraron en el teatrillo de siluetas de cartón pintado, común en la Escocia de su infancia. Refutando el descaminado acercamiento hecho por un crítico entre Stevenson y Poe, Chesterton compara el cuervo de este último con el loro en el hombro de Long John Silver en *La isla del tesoro*. El cuervo es un trozo de noche en la noche, una mancha de oscuridad que se difumina en el presentimiento y el terror. Mientras que el loro, con sus colores vivos y su palabrerío chistoso, permanece insoluble e inocultable sobre el fondo marino de luz ácida, de cristal. Refinada hasta adaptarse a las ramificaciones más complejas de la imaginación, la construcción del teatro sigue siendo el modelo del recorte de figuras y su ubicación

en una escena a su vez recortada también en la luz, el sonido y las perspectivas cambiantes.

La superficie, después de todo, es el camino más disponible para un buen escape, y es con superficies como se construyen volúmenes habitables. Pero se diría que en algún momento hubo una divisoria de aguas, y la evasión que era el emblema de la novela quedó a cargo de la mala literatura. La buena se hizo cargo del discurso, no sólo el que le hace de cuerpo a la novela, ahora un cuerpo lineal sin volumen, sino el que la justifica, sobre todo ante lo injustificable y gratuito de la novela de evasión.

Hoy nadie habla de literatura «comprometida». No habría con qué comprometerse. Pero quedó el mecanismo, y la novela buena, o seria, siguió pegada a sí misma, negándose a la evasión. La privatización del conflicto social, su internalización en forma de psicología, autobiografía, autocomplacencia, dejó al tiempo como única herramienta operable. Y como del tiempo nadie se escapa, y al tiempo lo representa el discurso, la construcción llegó a su fin y nos quedamos sin buenas novelas.