

EL DISCRETO ACTO DE DESCRIBIR

ANTONIO OSTORNOL

Una vieja y quizás nunca bien ponderada discusión de la izquierda giraba en torno al asunto de los compromisos del escritor. Hubo —y hay, por cierto— variadas propuestas al respecto, que van desde quienes siguen creyendo (aunque sea bajo cuerda) que existe un vínculo obligatorio entre creación literaria y compromiso social (acotado a la toma de posición política), hasta quienes postulan la indeterminación absoluta del arte, su total autonomía.

Independientemente de cuál sea la respuesta que cada artista esboce —si es que le interesa hacerlo—, el problema tiene importancia para estructurar una mirada a la cultura y el arte, desde la política. Sobre todo, me parece atractivo aproximarse a la especificidad del arte y a las lecturas que éste aporta al quehacer político, más aún considerando que la izquierda ha tenido una visión bastante reductiva de la función que los artistas y la creación pueden cumplir en la vida social.

La crisis política de la izquierda (su necesidad de renovación), no es sólo un problema relativo a las concepciones de la política, del partido o del concepto de revolución. Esta revisión está inscrita en la crisis de validación de un cierto tipo de discurso —aquel que tiende a constituirse en hegemónico y paradigma absoluto—, que ya no es capaz de dar cuenta eficientemente de la realidad. Lo advertía Ernesto Sábato: la racionalidad de la cultura moderna era insuficiente para comprender la problemática del hombre contemporáneo. ¿Cómo explicar la angustia, la soledad, la evasión, el miedo, en sociedades desarrolladas y ricas, o en los socialismos —por aquellos años, los sesenta— aún exitosos?

En nuestro propio país, la “crítica literaria marxista de la época” invalidaba y menospreciaba la obra del novelista José Donoso, por aburguesada y decadente, por no interpretar a los nuevos actores sociales y sucumbir en medio de aristocracias rancias que nada tenían que ver con el pueblo. Sin embargo, a los ojos de nuestra historia, su novelística emerge como la indagación más profunda y obscena, anticipatoria desde todo punto de vista, de la crueldad y vertiginosa violencia que se incubaba entre nosotros. Dado que el lenguaje no era el entonces canonizado por la ortodoxia izquierdista revolucionaria, no se pudo leer en su obra la descripción más resuelta del proceso de desintegración social y cultural en el cual estábamos inmersos.

Esa literatura —así como buena

parte del desenfado de los años sesenta— expresaba realidades que nuestros discursos teóricos e ideológicos (entrampados en la lucha de clases), no podían percibir. ¿Eran los escritores responsables de dicho proceso, asumían algún compromiso?

La pregunta es clara y la respuesta, por cierto, ambigua. Intento explorar esa franja difusa que vincula tan drásticamente la escritura a la política y, sin embargo, la define en forma tan libre.

LO PRIMERO, EL ACTO

Señalaría, en primer lugar, algo extraordinariamente simple y que, sin embargo, muchas veces se omite por obvio: si nos preguntamos cuál es —o debiera ser— el rol del escritor, no queda sino una respuesta posible: el escritor debe escribir.

Es cierto que uno podría diferir la

respuesta, argumentando que la función debe establecerse —como toda función, sea dicho de paso— en relación a alguna variable; por ejemplo, la pregunta debiera ser: ¿cuál es el rol del escritor en la sociedad, en la cultura, en la literatura, en la política, etcétera?

Y a pesar de imaginar esta pausa o cualquier otra disgresión, sigo creyendo que esta respuesta es la más exacta, la menos pretenciosa y la más verídica: el rol del escritor, en relación a cualquier variable, será siempre escribir. Quiero decir que, ante todo, el compromiso del escritor se define como un acto humano y de profunda humanidad: es la acción de comunicar, de comunicarse, de instalarse en una comunidad.

Ahora bien, siendo lo anterior correcto y suficiente, debiéramos acotar un poco la amplitud simplona de la respuesta, diciendo que el

rol del escritor es escribir literatura y, tratándose de narradores, su rol específico debiera ser contar historias.

Por lo tanto, hablar de la función del escritor, pasa por adentrarse en los territorios de "lo literario" y para ello quiero recurrir a dos propuestas que, a mi juicio, se complementan entre ellas.

LO BELLO ES INFORMACION

Iuri Lotman, un semiólogo soviético, afirmaba que la belleza del arte radica en su cualidad de constituir una información altamente condensada y en su capacidad para acumular informaciones diversas, sin perder ninguna. Y, por otra parte, señalaba que "dicha información" tenía un carácter diferencial de cualquiera otra que la comunidad humana fuese capaz de producir. El arte —y la literatura, por cierto— eran bellos, en la medida que aportaban un conocimiento nuevo a la experiencia humana.

Esta definición, extraordinariamente conceptual, tiene sin embargo su correlato con la experiencia de creación. En lo cotidiano, el ser escritor se constituye a partir de un poderoso acto de vanidad (ya sea propia, colectiva, individual o ajena), el cual consiste en suponer que lo escrito debe ser leído por los demás y que aquello debe importarles (señalo que no les creo a quienes niegan escribir para un determinado público, sea éste el vecino o la inmortalidad).

La afirmación no es peyorativa (nada tengo contra la vanidad y menos contra aquella que se disfraza de modestia), sino que me interesa en la medida que puede ser una buena imagen, reveladora de una intuición (o presunción, o itinerario, o conciencia, o destino; no me interesa el nombre exacto) que lleva al escritor a enfrentarse con el lenguaje —y con su lenguaje— e intentar con él o con ellos, la estructuración de un ordenamiento, de un mundo (ficticio o fantástico, verosímil o real) comunicable o, al menos, con el deseo de comunicarse. Umberto Eco decía en un ensayo acerca de Eugene Sue, que el éxito popular de las novelas de este escritor, radicaba (más allá del melodrama romántico, socialista y utópico que representaban), en su capacidad de pro-

poner un mundo visible y corpóreo.

Es esta conciencia del escritor —la de aceptar que el producto de su trabajo con el lenguaje es comunicable—, la que yo creo constituye prueba fehaciente de la necesidad específica de información que determina la existencia de la literatura como arte.

Claro está —y resulta inevitable la objeción— que no basta querer comunicar con el lenguaje, para que el objeto producido esté determinado artísticamente. Se requiere, en primer término, la anuencia de una comunidad humana que se reconozca en dichos textos y que sea capaz de percibir los códigos literarios como inéditos u originales (en cuanto a conocimiento o información); y en segundo lugar, se precisa la existencia de una ruptura esencial en los lenguajes, y el acceso a niveles de la realidad inexplorados.

NO NUEVO, SINO INEDITO

Cuando hablo de lo nuevo, no me refiero por supuesto, a los aspectos "novedosos" o a "contenidos desconocidos" o a "temas originales". Más bien me refiero a lo inédito, a lo nunca antes dicho de cierta forma, a lo no abordado desde una determinada perspectiva.

Y en este punto, quiero incorporar la segunda propuesta a la que hice mención. Se trata del concepto de literatura expuesto por Roland Barthes (me remito, básicamente, a *Lección inaugural*).

Allí Barthes plantea, a lo menos, dos ideas: primero, la literatura se ubica más allá de la lengua. El idioma (depositario de ideologías, de discursos consagrados, de estructuras de poder) es fascista: prohíbe y obliga. La literatura será, entonces, la trasgresión de dichos límites, la ruptura de los automatismos de lectura (lo obvio, lo ya dicho y comunicado, no es literario y se halla instalado en el poder; es el drama de los discursos revolucionarios), la confrontación entre un modo de codificación de la realidad (el establecido) y aquel que surge de la manipulación aprogramática y anárquica del escritor.

La segunda proposición de Barthes tiene que ver con "lo que se comunica en la literatura". El lo señala



con una metáfora: la literatura es subversiva, porque "le sabe algo a la realidad". Dicho en otras palabras, la literatura habla desde la entretela del idioma, desde los resquicios de las verdades establecidas, desde los márgenes de lo institucionalizado y aceptado como norma y realidad. También podríamos hablar de la literatura como un chisme enjundioso, como un cuento secreto que se devela, como una voz silenciada que se hace pública.

EN AMBOS CASOS

Dos ejemplos quisiera proponer: uno, la narrativa de "lo no dicho", que se desarrolla en Chile desde el 73 en adelante; y la literatura de los países que constituyeron el socialismo real. En ambos casos, la literatura (los relatos) buscaron expresar ese mundo no conocido y marginal, que no cabía en los lenguajes oficiales: las alusiones, los silenciamientos explícitos de palabras, las criptografías, el enrarecimiento de las metáforas, tanto en una como otra narrativa, daban cuenta, socializaban, comunicaban una realidad nueva: en nuestro país, la narrativa se hizo cargo de la existencia de un nuevo tipo de violencia humana, nunca antes aceptada ni imaginada, instituyendo lo precario como signo estructural de nuevas vidas; en los países socialistas, desde Babel a Rubiakov, conformaron la visión desencantada de la revolución y anunciaron el derrumbe del idilio, para hablar con palabras de Kundera.

En ambos casos, sin embargo, se aproximaba una misma sensación: estas literaturas perseguidas, comenzaron a saberle algo a la realidad (al igual como lo hicieron los vanguardis-

tas de las primeras décadas, o los existencialistas de mitad de siglo, o los grandes narradores de los sesenta en América). Y ese algo, resumiendo y simplificando de manera brutal, era, ni más ni menos, que el quiebre definitivo de los absolutos: era el término de las novelas totalizadoras y univocas, de las ideologías con marca registrada de verdad, de las utopías mesiánicas y paradisiacas.

Y de eso algo ya sabían (y no poco) los escritores chilenos de los cincuenta, con esos mundos grotescos desmoronándose; y sabían mucho también esos muchachos chilenos que vagaban por los tejados de San Francisco, preguntándose que hacían allí desnudos. Y si remontamos la escala de nuestro siglo, lo mismo podríamos afirmar de la Bombal o Huidobro, de Emar o Neruda, de Parra o Rojas, etcétera.

La crisis del socialismo y del marxismo como paradigma, por otra parte, no comenzó con la *perestroika* y ni siquiera con la desestalinización de fines del cincuenta: ya Zamiatin —gran escritor, vanguardista, bolchevique y sabedor de lo suyo—, pre-escibe con la novela *Nosotros* (1920), la tragedia del comunismo, anticipándose de paso a obras como *1984* o *Fahrenheit 451*.

RE-MIRAR LA REALIDAD

Estoy seguro que, en general, los escritores, cuando trabajan sus textos, no se plantean así estos problemas: a los más, deben bregar con algunos sujetos u objetos de sus propias historias y fantasmas. Pero también es cierto que la decisión de escribir y la realización de esta voluntad es, en el más cabal sentido *barthiano*, un acto de escritura: es decir, una forma de compromiso, de develarse, de hacerse responsable de una palabra (la propia y ninguna otra), ante una comunidad humana.

La voz del escritor no es ni profética ni sumisa: se debate en un territorio de confrontación, de encuentro y participación textual. Es, en último término, un gran acto democrático que irrumpe desde una arrogancia fundamental: la ineludible vocación de decir y decirle cosas a la realidad.

Escribir se constituye como un ac-

PEQUEÑO TESTAMENTO

ANTONIO VIEYRA

Me ha costado mucho aceptar, querer la vida, incluso. He arrasado la condición amarga de buscar un tiempo para arreglarlo todo: dejar cada cosa en su lugar, la historia y también la existencia pequeñita. Sin embargo, no he aprendido a decir ni repetir otras cosas que las sugeridas por la sangre o los sueños. Ideas extrañas, no malas del todo; las únicas con que pude dar. La sangre es producto del azar, sólo sus aceros le acompañan. Los aceros son conscientes e irizados bordes de moho. Mis sueños fueron aniquilados, convertidos en nada. El hedor de la sangre gorgotea desde los charcos.

He sido, tan sólo, un transeúnte que, murmurando de penas pasajeras y de imperios que nacen y mueren, ha escuchado el pensamiento que en sus cavernas reptaba; entonces, tal como nuestros antepasados que lo poetizaban todo, pequeños sonidos me han servido de pretexto para especular, unas cuantas palabras, sin perspectiva, como en el viejo siglo décimo.

Siempre he estado atento a las creencias nuevas; curioso uno se lanza en busca a través de tabernas y burdeles, donde bailan los hijos del sol. No obstante, todo es falso. Falso el combate. Falsas las verdades con que me armo.

Vacíos de inocencia o culpabilidad somos tan sólo un grano sobre otro grano, nulos, pero que cuentan hasta formar siempre un montón. Eso es todo.

Mientras los hombres, cansados de la vida, dejaban de considerar al mundo digno de admiración y respeto para convertirlo en algo despreciado, he observado como los grajos se alzaban sobre el cielo, jugando sin esperanzas ni odios. En la eternidad se extingue el fuego, penetra un aire fresco. La tierra, frenética de cordura, abre sus manos, sin dejar que una sola vida se le pierda. El cielo es un gran ojo que no se resigna. Y la belleza, también ella, pobre, fiel a la verdad, se ha marchado, junto con los grajos.

Bueno, he escrito apresurado estas líneas, cuando debería tenerlas preparadas desde la niñez. Ahora, son ellas las que, imperceptiblemente, se alejan; y qué felicidad, qué alegría pura: sólo tienen que abrir sus alas. Así es como voy dejando que el olvido cubra cada una de sus sombras, para renacer de todas sus muertes. Podría, incluso, deslizarme a bordo de un buque de carga a punto de partir y, en el puente, hacia levante, inclinado hacia el oleaje, tristemente alegre, contemplar la orgullosa e inútil estela. ☞

to de información y como una relación múltiple, donde uno de sus vértices principales es el gesto autista de un hombre que crea su propio mundo y, el otro extremo, se difumina en una pluralidad de voces y diálogos cruzados. El texto literario, esa escritura con la cual el escritor está profundamente vinculado, no es otra cosa que la estructuración de variados ecos, la asunción de lo diverso como principio.

El escritor es, por lo mismo, un gran negociador, un conciliador en el sentido más cabal del término: en última instancia, el resultado de su trabajo será algo parecido al mínimo común denominador entre la capacidad de lectura de un momento cultural y su propio riesgo de ir más allá de la realidad, atravesarla y cometer —como los delitos o los pecados— el discreto acto de escribir. ☞