

De lo imperfecto en el arte

En una conferencia sobre problemas de la literatura contemporánea, dictada a fines de los años cincuenta, la poeta y escritora austríaca Ingeborg Bachmann declaró, en el más fiel estilo que marcaría el arte de la protesta y el radicalismo crítico de los sesenta: «Si tuviéramos la palabra, tendríamos lenguaje, no necesitaríamos las armas».

Cuando muchos años después, en un curso que estaba dictando, intentaba explicar a mis alumnos el sentido de ese aforismo, obligada por la urgencia de irlo aclarando también para mí, comencé por decir que de tener la palabra, la palabra insustituible y transparente, la palabra sin cansancio y sin terrores a que aspira toda poesía, tendríamos la verdadera comunidad del lenguaje, esa comunidad de lenguaje, precisamente, que faltándonos, me hacía embarullarme y tartamudear en la inquietud de no alcanzar a hacer entendible lo que deseaba expresar. De tener ese espacio de inmediatez del lenguaje, dije, ten

dríamos verdad y, de tener la verdad, tendríamos conocimientos genuinos, y de tenerlos a ambos, tendríamos, además de la verdad, la facultad de representarla de raíz. Nos hallaríamos, entonces, de salida del dominio de la necesidad y desde ya en los umbrales del anhelado reino de la libertad. Esto es, en el de la humanidad erguida y ya realizada. Alcanzada la meta, poseído el presente, ya no habría nada que reparar, nada que rebatir, ningún futuro, con su cruce de horizontes por el cual luchar, esperar y, las más de las veces, languidecer.

En el advenimiento de una época así, no necesitaríamos de las armas, volví a decir, como tampoco del arte y la literatura, en cuanto arte y literatura no son otra cosa que tentativas afanosas, siempre insuficientes y provisionales, implicadas en la aventura de captar, interpretar y expresar los ritmos, contenidos y dimensiones de la realidad humana y social. Y si la calificaba de «aventura» era para destacar las contingencias de libertad que

movilizaban la actividad artística, aun si ésta se imponía, poco menos que siempre, las más premeditadas reglas en la composición de los objetos que estaba por realizar: el cuadro, el poema, la pieza sinfónica, la pieza dramática. Libre también en la medida en que cada nueva obra suponía una nueva dificultad, un nuevo grado de intensidad que alcanzar, una nueva capa de olvido que disipar, un nuevo obstáculo a superar; la alegría de otro imprevisto, la responsabilidad de otra decisión que tomar. Y esto no porque el arte progresara, sino porque no le estaba permitido dejar de lidiar.

Según lo admite nuestra lógica, de tener la profunda felicidad de la palabra cantándose a sí misma, esa palabra que no sería de nadie siendo como sería de todos, ya no habría por qué atarearse manteniendo cerebro y espíritu abiertos a la consecución de nuevas formas a través de las que hallar y valorar sentidos en conexión con el punto en que el destino del mundo y la especie humana se encontrarían en ese momento. El conflicto hombre, alma y mundo, las cuestiones últimas, resueltos, el campo de las variaciones de la conducta humana y los diferendos conciliados.

De ahí, también, añadía, derivando una cosa de otra, que en el actual estado de mundo, plagado de regímenes delincuentes, ensañado de nacionalismos y racimos, de malthusianismos ayudados por las hambrunas y las limpiezas de sangre, nutrido por las catástrofes y las amenazas de sus presentimientos futuros, no podíamos caer en la ingenuidad de pretender obras perfectas, obras acariciadas y razonablemente conclusas. Perfectas en el sentido clásico de totalidad armoniosa que reúna los elementos esenciales en la línea continua y el aliento largo de una forma íntegra y autosuficiente descontaminada de cualquier otra instancia fuera de las concreciones inseparables de su materialidad. Algo así como la gran línea, conteniendo todas las líneas posibles e indesviable de su curso, que todavía a los noventa años soñaba trazar Hokusai.

Obras ejemplares, obras maestras, obras que puedan reconocerse de ese rango, si consideramos las modificaciones permanentes que provocaron en los que vinieron después, y más allá de sus sucesores, en la disolución de ideas que se reclamaban de validez eter

na y de prácticas atascadas en la tradición, sin duda, sí, pero obras puras, obras limpias de escorias e incrustaciones, libres de las tensiones entre lo ideal y lo real, entre lo actual y lo potencial, entre lo que es conocido y lo que aún está por conocerse y explorar un poco más allá de la infinita expansión del presente, no.

Obras de ese talante no las puede haber a menos que quisiéramos aceptar como tales aquellas que no infringen el canon del arte como juego estilizado de convenciones y simulacro estético, aquellas que se confeccionan no a partir del arte sino de su semblanza, y que sin duda son unitarias, acabadas, fluidas en la comunicabilidad de sus efectos, de conformidad con lo que excluyen de tensiones y desvíos, y cuya venalidad oculta y simplifica, de miedo a descubrirlo, todo lo que de incierto y variable tienen nuestros conflictos existenciales, interhumanos y políticos.

Por otra parte, de ser posible «el no va más» de la perfección, entonces para qué obras a partir de las cuales ir acumulando experiencias, para qué obras por medio de las cuales quitarnos las escamas de los ojos, para qué cuestionar e impugnar la realidad en beneficio de una distinta y mejor. posthistoria de la sociedad; obje

En la hipótesis denegada de que eso pudiera llegar a ocurrir, sólo tendríamos obras como remembranzas del pasado, como piezas arqueológicas sin otra posibilidad de ser. O tal vez sólo existirían como ornamento epicúreo flotando por encima del paraíso en que se habría constituido la tos ceremoniosos ante los cuales inclinarse a admirar y recordar la infancia de la humanidad, pero no algo ineludible ante lo cual detenerse a ver, oír, meditar, inclinarse a recoger la lanza donde se la dejó caer -según dijo Flaubert que había hecho él- y proseguir el camino del que no se puede retroceder.

Pero como estábamos bastante lejos de los prodigios de esa utopía predicada en base a promesas tan improbables como difíciles de ver cumplidas. Como, por el momento, la discusión con el mundo, tanto interior como exterior, no había terminado ni estaba por terminar, como éste seguía, entre uno y otro despertar, aguardando impaciente por una definición, las obras no iban a poder abstenerse de continuar siendo problemáticas e indisciplinadas. Rigurosa e imperturbablemente problemáticas en el devenir de sus medios, en el exceso del esfuerzo, en la transgresión de las normas propias y ajenas, en la intención de aproxi-

marse a las realidades, esquivas e inciertas de antemano, que se exigían, de tiempo en tiempo, según nuevas medidas de verdad y falsedad, consignar.

Eran precisamente los pensamientos, las luces de las ideas, las probaturas, los tanteos, las vacilaciones, las audacias formales y temáticas, la escuela superior de los fracasos experimentados en su comedido indagar y volver a levantar, aquello de lo cual el arte y la literatura no podían prescindir. Pensamientos y probaturas, desde el momento en que no había respuestas definitivas. «Si los seres no tuviesen más preguntas que hacerse, se podría poner punto final al pie del universo», declaró Thomas Bernhard en una entrevista de *Le Monde* en enero de 1983.

Beckett decía que cuánto mejor sería decirle al aficionado del arte, enfrentado a tantas teorías y demostraciones, a las tribulaciones ocasionadas por tantos libros, tantas monografías, tantos textos y catálogos razonados: «No hay pintura. Sólo hay cuadros... Todo lo que se puede decir de ellos es que traducen, con mayor o menor pérdida, absurdos y misteriosos empujes hacia la imagen, que son más o

menos adecuados en relación a oscuras tensiones internas» (*El mundo y el pantalón*). Y como para que no cupieran dudas sobre el significado de esos empujes, agregó que «ser un artista es fracasar, como nadie más se atreve a fracasar». Ese fracaso es su mundo, su arte y su oficio; su oficio de volver a empezar y su profesión de persistir.

Del mismo modo, al amante de la literatura debería recordársele que no hay conjunto homogéneo, que no hay bloque estable de la literatura, ni tan siquiera campo deslindado de los géneros donde seleccionar, ubicar, compartimentar, o de lo contrario, execrar el escrito, al que, con una sentencia de autoridad equivalente a la muerte, no le cupo la suerte de entrar ahí. En el curso de las etapas que jalonan el dilatado acontecer de su itinerario, sólo hay libros, libros más o menos cuidadosa y felizmente contruidos, y si algunos parece que cantaran por sí solos, tanto como para ser más grandes que la vida misma de sus autores, es por arte y oficio, por resistencia y regocijo en la tarea cotidiana de hacer bien. Digamos, la *Odisea*, el *Quijote*, el *Ulises*, cuyos autores, emblematizados como se hallan en

la obra de su creación, no hace falta mencionar.

Y si decimos el *Quijote*, una novela grande con, entre otras cosas, dos novelas breves insertadas, y si decimos el *Ulises*, obras más indóciles e impuras, no cabe imaginar, la fuente de su legitimidad no se encuentra en lo que allanan de realidad, sino en lo que, con sus sacudidas, le devuelven de riqueza y complejidad al hilado de la trama.

Hay ideas, hay torneos, combates, combates físicos, combates ideológicos; materias de disputas filosóficas y literarias; permutas de realidad; pequeñas y grandes historias; junto a lo común y lo áspero del lenguaje, los dulces sonidos y las bien dispuestas consonancias del alto discurso; laberintos de ingenio, mezclas heterogéneas y transiciones de las que asombrarse en la secuencia del relato y, a ratos, algunas réplicas sobre las diversas maneras de hacer y concebir novelas. ¿Para qué, pues, pedir orden y regularidad a las novelas en épocas de gran desorden y menesterosidad?

Hace unos días estuve en una librería hojeando *La guerra y la paz*. Había tres ediciones diferentes y dos de ellas eran versiones incompletas. Le habían sido suprimidas

todas aquellas partes que nos distrajeran de la acción y evolución de la fábula. Los editores habían convertido la fuerza formativa de *La guerra y la paz* en una cosa bien hecha, una historia sin fisuras, sin pasajes tediosos, algo más digerible y aceptable para el lector adiestrado en la buena salud de la lectura veloz. ¿Drenándola de todo lo que consideraban superfluo, creían, tal vez estarle haciendo un favor al autor y a sus lectores? O, tal vez, pensarán, como sus contemporáneos, que el conde León Tolstoi era un excelente escritor, pero un mal pensador, por lo amargo y pesimista de su pensamiento de la historia, por lo cual se encontraban en su derecho de corregirle las pruebas.

Pero con esos destrozos y cortes fraudulentos, de qué se nos estaba privando. Aparte del indiscutible coeficiente de belleza y profundidad sobre el que descansa la unidad de propósitos de la obra, había sido despojado nada más y nada menos que del memorable *Epílogo* de la segunda parte, nada menos que de todo aquello que le ha permitido seguir viviendo y justificándose hasta hoy. De su visión de los caóticos engranajes de la historia, de sus reflexiones sobre los

límites de la libertad individual, de sus sutilezas psicológicas, de su percepción de las batallas; del cúmulo de factores humanos, del pandemónium de accidentes e intervenciones infinitamente pequeñas, antes que del bélico ardor y de las astutas estrategias de los pomposos e incompetentes generales, de que dependen victorias y derrotas; del desprecio que le merecía la ceguera moral y la vanidad de hombres que, como Napoleón y el zar Alejandro, se sentían «agentes de la historia» y, en tanto agentes investidos de ese poderío, se erigían en señores de la guerra, causantes de un sinfín de muertes e incalculables desgracias (bastan pocos verdugos para que haya muchas víctimas). Y que aun así debían ser amados como un deber patriótico.

Detrás de cada escritor hay una filosofía, una apuesta moral, una visión del mundo. Nietzsche y Schopenhauer inspiraron a Thomas Mann, a Gide y a muchos más. Con los ideales de tolerancia y convivencia de credos y culturas del humanismo se compuso e inventó el *Quijote*. Joyce reabsorbió los ciclos de la concepción de historia de Vico para apuntalar la *Obra en progreso del Finnegan's Wake*. ¿No reconoció Kafka lo importante que fueron Kierkegaard y Pascal como sujetos compartidos de su interlocución en la lectura de los textos bíblicos?

El historicismo está detrás de gran parte de la literatura de las pos-trimerías del siglo XIX, el existencialismo delante y detrás de la literatura y el arte de postguerra. El relativismo y la crisis de los lenguajes constituyen el espacio donde se hacen fuertes arte y literatura en lo que va de la última mitad del siglo hasta unas décadas atrás. «El escritor está unido a su tiempo, escribió Canetti, como el hocico del sabueso a su coto de caza».

Y si los escritores y los artistas se relacionan, aun si de un modo secular y personalizado, con sistemas de percepciones, tendencias de pensamiento y visiones del mundo y de la naturaleza, no es porque requieran muletas sobre las que apoyarse, es porque buscan y encuentran, donde las haya, claves de sentido y determinaciones de coincidencia en su trato con el caudal del acontecer. Es por apego y compromiso con lo que no sabrían cómo ignorar del tiempo y lugar en que les tocó hacer lo que tenían que hacer, con la mano derecha y la mano izquierda. Es por solidaridad con la actividad humana cosechada en el tiempo. Es para ver el mundo con la suma de más ojos y más recursos expresivos e intelectivos que los humildemente suyos propios.

Victoria de Stefano