

Tres novelistas argentinos

por orden cronológico

DAVID VIÑAS

BERNARDO VERBITSKY (1907)

La creencia en el hombre determina extremas singulares: desde afirmar que el complejo social es el culpable de su degradación, hasta proponer una religión de la humanidad. La no creencia, contrariamente, puede contribuir a la búsqueda de sí-miles zoológicos (lobo, cerdo, camaleón) o a la práctica de la eugenesia. Los dos extremos, si no son falsos, por lo menos, resultan unilaterales. Y todo unilateralidad da una visión demasiado simple de las cosas.

Verbitsky tiene una visión optimista del hombre. Cree a pie juntillas en su buena naturaleza y en su necesaria salvación; y lo que para un pastor protestante resultaría un tónico de la voluntad, en el caso de un novelista se convierte en una petición de principios. Es decir, algo que se da por sobreentendido y que no se cuestiona, pero que dentro del ámbito de la narración, de la ficción, constriñe a los personajes a cumplir una parábola inexorable entre un término *a quo* y un término *ad quem*, a vivir en función de su nacimiento y de su muerte. Esto significa la justificación de esos personajes y de su ámbito vital, pues supone la creencia de que todo está ordenado en función de algún principio que no solamente le otorga sentido, sino que además lo conduce a un perfeccionamiento, a su bien. En este aspecto, el optimismo de Verbitsky —más un temple de ánimo que una concepción— participa de un “optimismo del pasado” (de un primitivismo) y de un “optimismo del futuro” (progresismo). El bien aparece por todas partes o —por lo menos— está detrás de cualquier cosa. Y no se crea que se trata de un mejorismo en mayor o menor grado reducible a etapas, no; sino que esos personajes tienen impuesto un signo de salvación. *Los personajes de Verbitsky están condenados a salvarse. De ahí que no tengan la menor libertad, porque ésta tiene más de una dirección, más de un sentido. De ahí que estén privados de la calidad de la criatura y de su posibilidad de elección pa-*

ra no ser nada más que ejemplos. El bien pierde su carácter de relativa aspiración para trocarse en presencia total; deja de ser un ideal para convertirse en una causa; y como tal actúa, determina, condicione e influye. Y desbarata las novelas. No es nada extraño, por lo tanto, que las de Verbitsky puedan servir de adoctrinamiento.

¿Tenemos que pensar entonces que sus novelas son *ejemplares*? ¿Que muestran un caso que por sus características pueda servir de norma a la vez que desarrolla algo verdaderamente típico? Pareciera que él pretende extraer lo normativo de la tipificación, ciertas leyes teñidas de esperanza que han de regir si se dan tales y cuales circunstancias, pero que han de ser implacables en su advenimiento y realización. ¿Debemos creer, por lo tanto que se trata de una suerte de mesianismo? Las pequeñas familias *tienen* que resolver sus problemas domésticos, los muchachos porteños *tienen* que superarse ya sea en virtud del amor o de la amistad. Y así como otros novelistas niegan toda posibilidad de salvación, Verbitsky se complace en demostrar lo contrario: el odio es furia pasajera; el desecho, espiritual comunión; la miseria, transitorio estado; la chatura, confortable bienestar. Todo un universo de aristas ablandadas y de comprensión y de respeto mutuo, donde si se encuentran dificultades, solamente surgen al principio, porque todo se arreglará algún día. Algún día no lejano. Todo.

J. CARLOS ONETTI (1909)

El mundo novelístico de Onetti carece de personajes, y no se trata de que hayan desaparecido o se conserven restos como los de una antigua civilización. No. De ninguna manera. Como tampoco se quiere significar que no aparezcan hombres que hablen y que piensen de una forma u otra. No hay personajes en el sentido de que no existe espacio entre uno y otro: no hay lugar para que se observen entre ellos, no cabe el insulto ni el puñetazo. Ni el diálogo ni el discurso ni la polémico. Están echados de tal manera unos encima de otros que constituyen una masa densa y sin intersticios: un caldo espeso o un jugo gelatinoso, que en ningún momento —aún en los de mayor dispersión— abandona el estado coloidal. Y eso son las novelas de Onetti: estados, ambiente, temperaturas, climas, que nunca son transitados, dentro de los cuales nada ni nadie se desplaza. La vida que allí dentro se celebra transcurre en una forma larval o intrauterina. Consiguientemente la respiración resulta dificultosa, el aire enrarecido, las figuras despojadas de forma y de color, los contornos desvaídos y la vida de relación limitada a un frotamiento más o menos elocuente, a lo estrictamente

posible en base a los sentidos, especialmente al que reside en la piel: no se habla ni se escucha ni se huele. Todo se reduce a un tanteo elemental. No hay recuerdos ni ideas. Solamente sensaciones. Y éstas no entendidas como "modos confusos de pensar" o "como representaciones confusas", sino como único lenguaje. Estamos ante novelas de la vida vegetativa; de la existencia visceral. De ahí que los únicos altibajos estén significados por una mayor o menor intensidad, que de ser clasificados, tendrían que ordenarse en categorías luminosas, vibrantes, cinestésicas, pero sin que se pudiera resolver el problema de su localización: vibra algo en algún lugar o chirría o se estremece. Y a esto se limita toda la actividad. Estamos, por lo tanto, en un inframundo submarino y elemental, en el que todo el espacio está repleto de una materia orgánica sensible, pero indiferenciada.

¿Y cuál es la mayor o, por lo menos, la más constante de las sensaciones del mundo de Onetti? El tiempo. No como división ni como medida de lo temporal, sino como la afirmación total de devenir, la negación de lo permanente y del ser: el movimiento de una mano —por ejemplo— se reduce a eso, al movimiento, a la suma de instantes, desdeñando el elemento que acciona, el sujeto, que es la mano misma. A oscuras con un hombre que respira, se tiene la sensación de un comienzo, de un durante y hasta de un final; pero en ningún momento existe la certidumbre de una presencia. Mucho menos la evidencia. De ahí esa invariable sensación que prodiga el mundo de Onetti: se oyen gemidos, lamentos, imprecaciones, llamados, todas son hojas que se estremecen y que tiemblan, todos son fragmentos de algo. Los árboles, impalpables; los cuerpos, perdidos. Habitamos un mundo inconexo y desvaído. Un pozo de *descomposición* en su sentido más lato. Un universo fantasmal donde las cosas no viven sino duran; y donde se ansía la muerte para obtener un término cierto, para concluir de una buena vez con ese mundo tautológico donde no se hace otra cosa que desplegar y explicar y reiterar el primer enunciado.

Todo esto configura una técnica en la que algunos han querido vislumbrar una influencia de Faulkner, confundiendo recursos (flujo de conciencia, paréntesis, reiteraciones, etc.) con *estilo*: aquéllos ya son elementos mostrencos, como en otra época y en otro orden de cosas pudieron ser la columna, el arquitrabe o la metopa; porque en lo que se refiere a la personalidad del novelista tanto en su temática como en su problemática, las diferencias son fundamentales. En un grado tal, que si en el novelista norteamericano se siente el peso del *pecado* y su atormentadora *culpa*, en el argentino, sólo conocemos el

castigo, sin conocer jamás sus causas ni motivaciones. Sentimos, correlativamente, que hemos llegado a un proceso iniciado hace tiempo, no se sabe cuándo ni cómo. Que estamos en presencia de una deidad que solamente oprime con sus manos.

JOSE BIANCO (1915)

En algunos pintores impresionistas desaparece el relieve por la falta de dosificación de las sombras en relación a las luces: hay una veladura de la imagen, una imprecisión en los perfiles, un afán por lograr reconditeces en torno a los primeros planos que deja lugar a toda suerte de interrogaciones: ¿qué hay más allá, en ese rincón, detrás de ese paño? Se da lugar así a la *adivinación*. Las cosas no están expuestas totalmente, son huidizas, se asomen fugaces, no existe un foco central, las siluetas no son las trasmisoras de los efectos, el movimiento se logra en base a una forma confusa. Hay ambigüedades. Y la luz misma sirve para destacar lo secundario y velar lo primordial. Tal es el arte novelístico de Bianco: evita las cosas "reducidas a sus límites estrictos" y prefiere los tonos neutros que se deslizan y se conjugan en el misterio de lo minúsculo: el rincón de un desván o de un jardín, el brazo de un sillón, un cuadro, dos o tres peldaños de una escalera, una macizo de tumbergias, un gesto, una palabra aislada. Es un mundo de rincones donde lo íntimo adquiere una importancia gigantesca: el marco de un cuadro o el borde una hoja o la nervadura de esa misma hoja. Un mundo de impresiones, de verdaderas percepciones vivaces. De lo fugaz: los momentos intermedios no cuentan, sólo importa tal o cual instante: aquello que pasó en *determinado* instante. Es decir: un mundo de rinconcitos en el tiempo, de pequeños intersticios donde se incrustó una impresión. Y todo eso es lo que queda en un segundo plano, lo que se tiene que adivinar y que configura el misterio: los personajes no concluyen una conversación, la esbozan; no ejecutan actos decisivos, apenas inician ademanes; no cumplen una vida, solamente tienen instantes. Pero cuando algo definitivo acontece, el laconismo es tan evidente, tan puesto de relieve, que por contraste resulta efectista. Así, las noticias terribles se aíslan entre puntos aparte: "Y se echó a llorar". "Julio se había suicidado". Son los tonos cálidos que intentan ejecutar el juego dramático; es el patetismo de que se empaña Bianco cuando intenta ser convincente.

De la misma manera que la evidente inserción de elementos argentinos resulta forzada: las alusiones a Roca y a Juárez Celman o a los Baring Brothers o a la casa de inquilinato de la calle Paso. Son concesiones del mismo calibre que un supuesto corace-

ro pintado por Cézanne. Eso no es nada más que el resto de un prejuicio: dar color local a ua cosa que debe prescindir de ese ingrediente. En otras palabras: es la falta de valentía de admitir la condición de miniaturista, de reconocer el material con el que se está elaborando algo: si es loza, aceptarlo, y no intentar escamotearla por arcilla. Es el pudor inverso del que describiendo gauchos, pretende poner de manifiesto sus años de "Aliance française".

Dentro de este mundo misterioso de espejos y pasillos, donde se exhibe una insistente erudición que además de trilingüe trasciende la música para invadir los campos más espinosos de la biología y de la sociología, los personajes tienen un carácter singular: detrás de las máscaras clásicas se encuentra un humor acuoso y no precisamente un haz de voliciones o de sentimientos, lo que no quiere significar que sean inasibles. No. Son tan sólidos como puede serlo un pelele: uno puede tomar a uno de esos muñecos y zamarrearlo con la perfecta convicción de que tiene algo entre manos; incluso lo puede rasguñar y sacarle el aserrín, los recortes de diarios y los pedazos de alambre que tiene adentro; pero es indudable que les falta un soporte, una sustancia, un pivote, a causa de estar rellenos de las cosas más heterogéneas y extrañas. Todo lo que tienen dentro es ajeno: pedazos de otras cosas. No tienen ni un fundamento ni una unidad; y sus pecados no suman ninguna perversión; consecuentemente no existe ni inmoralidad ni amoralidad porque no hay ni oposición ni indiferencia ante los valores. A lo sumo, una moral *relâchée*, que es la ética del pelele. El ideal de Bianco, sin duda alguna, hubiera sido desarrollar un pecado teológico; pero al realizarlo, no ha obtenido nada más que la restricción mental. De ahí que de sus personajes se pueda afirmar que no tienen algo permanente a través de todos los cambios; no tienen carácter, sólo maneras. O como responde uno de ellos ante el requerimiento de su opinión sobre otro: "—No tengo ninguna —contestó Julio—. Es un personaje sin consistencia".