TÓPICOS DEL HUMANISMO

Nº 164

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA

BIBLIOTECA CONSTANTINO LASCARIS
CENTRO DE ESTUDIOS GENERALES

ISSN: 1659-0872

UNA Nº 164 marzo 2012

BIBLIOTECA CONSTANTINO LASCARIS
CENTRO DE ESTUDIOS GENERALES

Sobre la definición del arte y otras disquisiciones

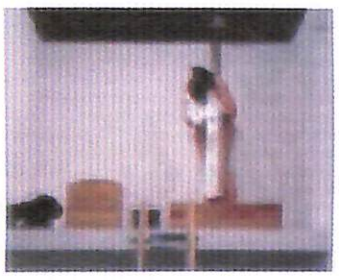
Shirley Longan Phillips

*

Resumen: La crítica de arte actual plantea que la definición del arte es la no-definición (o la des-definición); sin embargo, tanto definir como no hacerlo conlleva los mismos riesgos. Este texto plantea una propuesta de definición: el arte es filosofía visual, y filosofía entendida como los sistemas de pensamiento imperantes en cada época. Por eso hoy nos enfrentamos a la "objetivación" de lo humano y a un arte angustiado.

Palabras clave: Definición de Artes visuales / Filosofía / Teoría del arte / Crítica de arte

En noviembre del año 2002, la artista Marina Abramovic estuvo doce días en la Galería Sean Kelly en Nueva York. La exposición estuvo abierta al público durante las veinticuatro horas del día, tiempo en que los visitantes podían verla –y fiscalizarla- mientras ella no hablaba con nadie y sobrevivía con solamente con agua. Durante el performance, ella debía decidir si morirse de hambre en el segundo piso donde se encontraba (puesto que solo contaba con agua) o destrozarse los pies al bajar por las escaleras que, en lugar de peldaños, tenía cuchillos de cocina con el filo hacia arriba. ¿Es esto arte?



Y, ¿qué es arte? Tal como lo presenta Carmen Oliveras en su artículo "Los conceptos principales", más que preguntarse "¿Qué es arte?" hoy sería más pertinente preguntarse "¿Cuándo hay arte?". Este cambio de pregunta abre una serie nueva de posibilidades; pero, no soluciona el problema de la existencia. La nueva pregunta asume una ontología: hay "algo" que se llama arte; el problema es que a veces no hay de "eso!" (cualquier cosa que ese je ne sais quoi sea). El arte acompaña al ser humano en su transitar histórico; la estética está plasmada en todas las culturas, no siempre con las mismas formas. Cada época privilegia ciertos valores estéticos por sobre otros, de ahí que la definición de arte es una tarea compleja; sin embargo, posible, imperativa y urgente.

Desde la Antiguedad, se ha buscado una definición; sin embargo, por cada intento que se hace, aparece una gran cantidad de proposiciones en contra, ya que las definiciones siempre dejan algo por fuera. Sin embargo, como bien apunta la misma estudiosa Oliveras, el arte de hoy no puede medirse con las medidas clásicas; de ahí que sea urgente plantear las propuestas actuales con sus propias medidas. Y hoy, ¿qué es arte y que no? El presente texto propone una definición de artes visuales desde la filosofía; es decir, el arte definido como filosofía visual. Dicho de otro modo, cada vez que un artista logra actualizar –en su acepción aristotélica de poner en acto- los sistemas de pensamiento filosóficos de su propia época construye una pieza artística.

El problema de la indefinición

La teoría del arte es un campo de grandes confrontaciones. Algunos teóricos de arte, como la mencionada Oliveras, proclaman la indefinición del arte actual. Según ella, después de Duchamp vivimos en una era cuando "Se podría afirmar que el rasgo principal del arte de los últimos tiempos es su des-definición" (Oliveras, 2004: 64). Esta misma idea la comparte la Revista de información y debate sobre el arte actual en el "Tema central" de su edición del 2008 titulado "Pero... ¿es esto arte?" expresamente dice: "La falta de límites de la creación actual coloca en un mismo lugar el chiste y la crítica social, la fealdad y la ironía, despreciando la formalización y revistando continuamente las fronteras entre lo correcto y lo inesperado" (AAVV, 2008: 16).

En principio, abrir totalmente los límites de una definición parece una excelente idea, puesto que no habría una regularidad entre el qué hacer y qué no. Sin embargo, ese "todo es válido" y el empuje del límite hasta lo inimaginable puede llevar a puntos donde lo humano rebasa y desborda a lo inhumano. ¿Es el *performance* de Marina Abramovic en el 2002 arte? En el episodio número 86 de la famosa serie *Sex and the City* la obra de arte de Abramovic fue recreada y varios de los personajes la visitaron y una de ellas dijo: "There are depressed women all over New York doing the exact same thing as her and not calling it art...2"

Es decir, ¿cuántas veces se está frente a una pieza artística que definitivamente la mayor parte del público no logra comprender, pero es artística porque algún crítico la denominó de esa manera? ¿Cuántas veces con la bandera de la interpretación se fuerza un texto a decir algo que, a ciencia cierta, no dice? Como bien aclara el teórico José Jiménez, hoy los museos, las ferias de arte, las exposiciones, los festivales, las galerías, el diseño, la publicidad, los medios de comunicación y la crítica influyen en esta decir qué es arte. Son muchas voces para estar de acuerdo. ¿O será que sí es arte y sólo algunos iniciados pueden verlo? Para esto, una digresión literaria.

Digresión: El vestido nuevo del rey o el problema de la crítica de arte

"El vestido nuevo del rey" era un cuento del siglo XIV, sin embargo, años después apareció "El traje nuevo del emperador" de Hans Christian Andersen con la misma secuencia de eventos y con una variación en el final. Una versión cuenta así la historia: un rey muy presumido todos los días estrenaba un vestido y salía a mostrárselo a sus súbditos. Sus sastres estaban consternados porque era muy difícil para ellos inventar un nuevo atuendo para cada día. Pero, un buen día llegó un sastre con una tela maravillosa: sólo los inteligentes la podían ver. Por lo tanto, el rey dijo "Qué tela tan bonita", y pagó una cantidad importante de dinero por ella.

Seguidamente, los sastres, "inteligentes" (por eso podían verla), empezaron a cortar el vestido que al día siguiente estrenaría el rey. A pesar de las alabanzas, el rey no estaba muy convencido, sin embargo todos en el reino conocían la extraña cualidad de la tela y nadie quería pasar por tonto. Por consiguiente, todos decían: "Pero qué hermoso el vestido nuevo del rey". Hasta que llegó un niño y dijo: "¡Su Majestad va en calzones!" y en la multitud se levantó un rumor que pronto se convirtió en una carcajada. El rey avergonzado se refugió en su palacio y estuvo encerrado reflexionando cómo se habían aprovechado de su vanidad.

La versión de Andersen tiene un final un poco diferente, después de que todo el pueblo grita que no llevaba traje "...el emperador se sintió inquieto porque pensó que tenían razón, pero se dijo: 'Debo seguir la procesión.' Y se irguió con mayor arrogancia y los chambelanes le siguieron portando la cola que no existía" (Andersen, 1994:16). Ya sea una u otra la historia, muchas veces sucede que la crítica (o cualquier otra institucionalidad relacionada) emite un juicio performativo. Un juicio performativo consiste en decir un comentario que no puede ser constatado como falso o verdadero, sino que al decirse inmediatamente se realiza la acción a la que se refiere. En general se habla de verbos performativos, pero también puede ser aplicable a los comentarios. (Culler, 1982:112). Básicamente se cae en la figura lógica de la tautología: esa pieza es arte porque es arte. Dicho de otro modo, la pieza es arte porque sí, o en una forma más castiza: es arte porque lo digo yo (cualquiera de los Aparatos Ideológicos de Estado que ocupe ese lugar de habla en ese momento).

Innumerable cantidad de veces, el público lector de la obra de arte, por más que cuadre los ojos, no logra ver la grandeza; sin embargo nadie se atreve a contradecir lo dicho porque, como dice sabiamente el cuento anterior, nadie quiere pasar por tonto. Si los que "saben de arte" dicen que lo es, pues debe ser cierto, aunque el lector sea incapaz de verlo. Pero la duda es grande, ¿es arte todo lo que "los que saben de arte" dicen? Ciertamente muchas veces se le cuelga la etiqueta de arte a algo que... igual que el niño del cuento se podría decir "el rey va en calzones": se dice que es arte, se dice que sólo los inteligentes lo ven, pero en realidad lo único que existe es una "sobrelectura", un obligar al texto a decir lo que no dice, porque el vestido no existe (no significa que la obra no exista, sino que no es arte, o por lo menos no pone en acto lo que su época plantea). Por lo tanto, proponer el arte desde la "des-definición" hace que la bandera de la apropiación y "todo es posible" justifiquen cualquier propuesta. Cerrar una definición conlleva tomar un criterio que puede dejar algunas posibilidades por fuera; sin embargo, abrir una definición establece exactamente lo contrario: entrarán dentro de ella posibilidades que no pertenecen a la categoría. Des-definir el arte implica que todo es arte, y "todo" es una palabra muy grande. Esta es la razón por la cual es imperativo dar una definición de arte, que como menciona José Jiménez, varíe y oscile lo suficiente como para resistir el tiempo.

1 Blaise Pascal (1623-1662) define esa cualidad de carácter inaprensible como un je ne sais quoi (en francés), traducido como non so che en italiano y "un no sé qué" en castellano. El je ne sais quoi es la misteriosa cualidad que, tanto en un ser humano como en una obra de arte, es atractiva para el espectador.

2 "Hay mujeres deprimidas en todo Nueva York haciendo exactamente lo mismo que ella y nadie lo llama arte". La traducción es mía.

Hacia un intento de la definición de arte

La historia de la literatura se funda en la no-literatura, siempre estará la duda de cuáles textos fueron desechados en su tiempo que por algún motivo no cumplían el canon vigente de la época. Y el problema se vuelve más interesante cuando, más bien, textos rechazados en su época son ampliamente alabados después, ¿por qué esos segundos sobreviven y otros no? El teórico literario Terry Eagleton en un artículo titulado "What is Literature?" básicamente se hace la misma pregunta ontológica aquí planteada. En ese texto dice:

" 'Our' Homer is not identical with the Homer of the Middle Ages, nor 'our' Shakespeare with that of his contemporaries; it is rather that different historical periods have constructed a 'different' Homer and Shakespeare for their own purposes, and found in these texts elements to value or devalue, though not necessarily the same ones. All literary works, in other words, are 'rewritten', if only unconsciously, by the societies which read them; indeed there is no reading of a work which is not also a 're-writing'. No work, and no current evaluation of it, can simply be extended to new groups of people without being changed, perhaps almost unrecognizable, in the process, and this is one reason why what counts as literature is a notably unstable affair 3" (Eagleton, 2003: 11).

La anterior cita muestra dos elementos fundamentales, que, aunque estén destinados a la literatura, finalmente se refieren al texto estético y las artes visuales entran en ese campo también. El primero, es la noción de re-escritura y el segundo es la aseveración de que ningún texto tiene su puesto asegurado. Nuestro Homero no es el Homero de su tiempo ni el de la Edad Media y tampoco tiene su puesto seguro. Hay un je ne sais quoi en Homero que todavía es posible reescribirlo, por eso todavía se lee (para entender esta idea, es necesario entender la lectura-escritura como la misma operación). Lo mismo sucede con las artes visuales: algo hay en una vasija griega, en las pirámides y en el David de Miguel Angel que todavía podemos reescribir, pero ¿qué? La respuesta se puede dar en una palabra: filosofía. Las pirámides de Egipto, el Panteón Romano y una catedral gótica de Notre Dame son arte porque logran visualmente capturar la forma de entender, comprender, resolver y enfrentar el mundo de los seres humanos de esa época. Dicho en otras palabras, lograron plasmar visualmente la filosofía de su época, de ahí que todavía sea posible reescribirla. Al estudiar estas épocas, estos edificios quedan como portavoces quienes vivieron en ese mismo lugar pero en otro tiempo. No es gratis que los ejemplos fueran arquitectónicos. La razón la explica Walter Benjamin:

"Las edificaciones han acompañado a la humanidad desde su historia primera. Muchas formas artísticas han surgido y han desaparecido. La tragedia nace con los griegos para apagarse con ellos y revivir después sólo en cuanto a sus reglas. El epos, cuyo origen está en la juventud de los pueblos, caduca en Europa al terminar el Renacimiento. La pintura sobre tabla es una creación de la Edad Media y no hay nada que garantice su duración ininterrumpida. Pero la necesidad que tiene el hombre de alojamiento sí que es estable. El arte de la edificación no se ha interrumpido jamás. Su historia es más larga que la de cualquier otro arte, y su eficacia al presentizarse es importante para todo intento de dar cuenta de la relación de las masas para con la obra artística." (Benjamin, 1982: 53).

La arquitectura, en muchos casos, logra condensar visualmente las preocupaciones, ocupaciones y quehaceres de una época. Sin embargo, generalmente cuando estas ideas logran plasmarse arquitectónicamente significa que el centro de gravedad ya está mutando de sitio. También, esto explicaría por qué hoy la arquitectura no es considerada arte: está más cerca de la ingeniería, ergo del discurso dominante de la ciencia. Sin embargo, a pesar de que la "necesidad de alojamiento" (no solo de los humanos, también de los dioses) es estable, su posición como discurso favorecido del discurso dominante no está garantizado, en la Edad Media el arquitecto no es más que un *artifex*, es decir, un trabajador manual.

El hecho de entender el arte como filosofía también explica los cambios de estilo. Una cita de Walter Benjamín lo explica así: "La transformación de la superestructura, que ocurre mucho más lentamente que la infraestructura, ha necesitado más de medio siglo para hacer vigente en todos los campos de la cultura el cambio de las condiciones de producción" (Benjamin, 1982: 18). Una analogía tomada de la Física puede explicarlo más sencillamente: supongamos que la filosofía es el centro de gravedad de cada época, evidentemente si el centro de gravedad cambia la figura invariablemente cambiará de posición. Aunque los cambios no son de un día para otro, la superestructura se transforma, el centro de gravedad se ubica en sitios distintos. De esta manera, cuando se está construyendo la arquitectura, que por sus dimensiones y su costo suele ser lo que captura el pensar de la época más sólidamente, habría que preguntarle a la filosofía en dónde está su mira y en el momento en que la respuesta tenga un ligero cambio, invariablemente devendrá un cambio artístico.

Siguiendo el razonamiento anterior (el arte como filosofía visual), la cita de Eagleton, también explicaría por qué al sacar ciertas manifestaciones artísticas de su lugar de origen (por ejemplo las piezas de jade o las esferas de piedra) estas pierden su sentido en cuanto su sociedad; sin embargo en sí mismas sí logran poner en escena el sistema de pensamiento de su pueblo, aunque en otro lugar son casi irreconocibles, al ser escritos/leídos. De ahí que las piezas de jade se exhiban en vitrinas, igual que las esferas de piedra. ¿Son arte? Sí, en el tanto y cuanto capturaron la filosofía de quienes habitaron este mismo país, pero en un lapso de tiempo distinto.

A manera de conclusión

¿Qué le pasa a la filosofía hoy? Si se contestara esa pregunta, la ontología del arte se encontraría porque al ser una manifestación visual de un acontecer filosófico, responder la pregunta filosófica es dilucidar el arte hoy. Sin embargo, la respuesta tampoco es sencilla. La filosofía (al igual que el arte) pasa por el único juez insobornable e implacable: el tiempo. Dice José Jiménez: "En materia de gusto, no hay mejor juez que el paso del tiempo" (Jiménez, 2004: 115). Adentrarse en el pensamiento filosófico de otras épocas ayuda a un mejor entendimiento de su tiempo, porque el arte concreta y pone en escena, visualmente, el quehacer filosófico o sistema de pensamiento de cierto momento. De ahí que unas obras que no son consideradas en su tiempo son revaluadas más tarde, por eso Van Gogh, al igual que Poe, no estaban destinados a ser parte de la no-literatura, porque ambos textos estéticos son visualmente capaces de mostrar su tiempo; y ser reescritos hasta la fecha. Y ¿qué es arte? Arte es filosofía visual. Cada vez que un artista logra actualizar, poner en acto, los quehaceres filosóficos (es decir, los sistemas de pensamiento) de su propia época, entonces, ahí y solo ahí, construye una pieza artística.

Por último, no es posible concluir sin preguntarse por qué el arte es relegado todavía hoy a un segundo plano, así como cuál es quehacer filosófico actual. La primera respuesta muestra la vigencia de Aristóteles y Platón en el sistema de pensamiento occidental: la pregunta por el ser, que tanto estorba, es herencia aristotélica y Platón echó de La República a los pintores y poetas, porque eran peligrosos: soñaban con otro mundo posible (cosa que nunca le ha gustado al establishment). La segunda pregunta es más compleja. La filosofía tiene su mira puesta en el ser humano, pero no en cuanto humano, sino en cuanto objeto; dicho de otro modo, lo humano se ha vuelto objeto; de ahí que esta "deshumanización de lo humano" conlleve a la existencia de un ser humano angustiado. Sin embargo, esta última idea merece un mayor espacio para la reflexión. Aunque sí cabría decir, que lo humano-objeto en este momento de la filosofía actual permitiría admitir que el performance de Marina Abramovic es totalmente artístico.

Bibliografía:

Andersen, Hans Christian (1994). Cuentos. Colección Alianza Cien #39. España: Grupo Anaya.

Benjamín, Walter (1982). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en Discursos interrumpidos I. Madrid: Taurus Ediciones.

Culler, Jonathan. (1982). On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism. Ithaca: Conell University Press.

Eagleton Terry (2003). Literary Theory: an introduction. Segunda edición. Universtiy Minnesota Press: Great Britain.

Jiménez, José. (2004). Teoría del arte. España: Alianza Editorial.

Oliveras, Elena (2004). "Los conceptos principales" en Estética. La cuestión del arte. Buenos Aires: Ariel.

VVAA (Febrero, 2008). "Pero... ¿es esto arte?". En Exit Express. Revista de información y debate sobre arte actual. Madrid. No. 33, pp. 16-35.

3 'Nuestro' Homero no es idéntico al Homero de la Edad Media, ni 'nuestro' Shakespeare con el de sus contemporáneos; más bien, los diferentes periodos históricos han construido a un 'diferente' Homero y Shakespeare que sus propios propósitos, y han encontrado en estos textos elementos para valorar o rechazar, no siempre los mismos. Todos los textos literarios, en otras palabras, son 'reescritos', aunque sea solo inconscientemente, por cada sociedad que los lee. De hecho, no hay lectura de alguna obra que no sea también una 'reescritura'. Ninguna obra, o una evaluación de esta, puede simplemente extenderse a nuevos grupos sin ser cambiada en el proceso, hasta, incluso, un punto irreconocible. Y esta es la razón por qué lo que se llama literatura es algo notablemente inestable." La traducción es mía.

Cuento Breve

David Monge

Un clásico es un clásico

El partido estaba 2 a 1 los rojinegros como locales imponían su dominio en el medio campo.

¿Como olvidé enviar el correo? ¡Mierda!, mañana entro temprano, lo envío, así nadie se da cuenta; tengo que hacer las compras del mercado, a ver si esta vez no me dejan prensado el carro. ¡Peeeenal! Puta... es que no pueden tocar a Centeno. El se encuentra en gradería norte detrás del marco, la pena máxima fue señalada en el marco sur, con panorámica perfecta para apreciar el cobro y fue cuando la vio. La encarnación de la dulce muerte, la madona de Munch salida del cuadro, a pesar de la distancia, podía apreciarla perfectamente en medio de la doce local, pálida, su cuerpo como espuma, con los pechos flotando y su voz quejumbrosa reproduciéndose en su mente. Soy una hija de Lilit o tu reflejo, le decía; él pudo verse reflejado en las pupilas de ella, de tal forma que sintió su psique volar a través de la cancha, al tiempo en que Sequeira ponía el balón en el manchón blanco, la afición aglomerada en la gradería sur temblaba de frío. Poco a poco la gente se apartó dejando un claro donde extrañamente el chiflón era más fuerte, fue ahí que se encontró con ella, no sabía si estaba alucinado por el penal o por la dama, pero se vio a sí mismo de cuclillas en calzoncillo, ensangrentado, llorando sobre los restos de un espejo roto junto a una letrina inmunda. Levantando su rostro el fantoche mellizo lo miró, pidiendo ayuda, con sus lágrimas negras como ecos del mundo. Cuando volvió en sí, se vio frente a ella, en medio del bullicio del estadio mentándole la madre al jugador y moviendo sus banderas para distraerlo, él tomando distancia del balón devolvía el gesto gritando ¡hijueputas! sin compasión para sus adentros. La besó violándola con su lengua disfrutando de la saliva oscura y densa que brotaba de su boca. No se percató que era su último aliento y tampoco del hombre desnudo que se quedaba distante. Ella aunque no sabía mucho de football se quedó para ver el resultado del clásico y a su hombre caer sobre la gente siendo golpeado por quienes lo creían borracho. La Extra reseñó "Hombre muere de ataque cardiaco en el estadio Alejandro Morera Soto después del riflazo de Sequeira..."

A la hora del almuerzo

Llegué a la hora del almuerzo, sudando, respirando una nube de alquitrán, con las manos temblando como un cobarde. Fue tan fácil, en algo debí equivocarme, debían tener cámaras ocultas. Aquí si hay cámaras, no me voy a bajar del carro. Mi tío no sale. Solo han pasado un par de minutos. Ayer un íntegro ciudadano hoy un traficante de armas. Nunca he tenido el carro tan lleno ¿Cuantas M16 caben en un compacto? Doce, varias cuarenta y cinco, más dos treinta y ocho que llevo bien puestas, en la cajuela diez cajas metálicas con municiones. El va a saber que hacer con ellas. ¡Que calor! Con tantos contactos con los sandinistas, espero que aun perduren después de más de treinta años, no serán AK pero son nuevas. Al fin sale ¿Qué importa de donde las saqué? Las tengo y ya ¡Mierda el guarda! Apenas si lo vi por el retrovisor, se asomó por el vidrio trasero ¿Que hago? Talvez no vio nada, esta hablando por el radio, en medio de la zona franca no tengo opciones, solo una salida, tres guardas más, ya se bajó mi tío, espero que sepa salirse del enredo, solo tiene que decir que no sabe nada. Si me entrego aun tengo posibilidades, casa, familia, trabajo de ocho a cinco. No me puedo engañar gano una miseria, si le descuento las deudas me queda un revolver en la frente y si lo hago ahora mismo, así no jodo a nadie, no se si a la salida voy a tener que disparar ¿Mato a un tipo que está trabajando? Debe tener familia esperándolo, le puedo disparar a alguien que me haya dañado, pero no a un inocente, inocente, nadie es inocente, no conozco a nadie que lo sea. Se me empañan los anteojos del calor. No guardé el treinta y ocho en todo el camino, manejé con el arma en la mano mientras manipulaba el volante, nadie se dio cuenta, tampoco en el trabajo, cuando me veían caminando, nadie notaba nada. ¡Buenos días! Con portazo en la oficina, me quitaba la ropa y trabajada desnudo, negociando el próximo arreglo financiero, al salir un hasta luego que se traducía en un hasta nunca, flotando maloliente en el aire acondicionado, respondido por un gracias entre dientes del gerente. Volver al trabajo es una opción, quizá no me despidan, solo falté medio día. También puedo quedarme con esta muerte más viva, que la vida muerta que llevo. Prefiero temblar por un arma que por el timbre de un teléfono en la oficina. No hay que hacer lo que se quiere sino lo que se debe me repetía mi padre. No se que va a pasar ya vienen tres guardas hacia el carro, con la mano en la cintura tan atemorizados como yo, teniendo el pie en el acelerador y el dedo en el gatillo.

Cortinas Gastadas

Camina por las habitaciones de la que será su nueva casa. Nueva para ella, pues se encuentra en estado de abandono, aunque guarda el encanto de haber tenido tiempos mejores. Ahora voy a estar más cerca del colegio.

Ella corre junto a su hermana por los pasillos, quiere la mejor recamara, mientras su padre finiquita los últimos arreglos del contrato de arrendamiento, después de todo él tiene que asegurarse que la inversión en las reparaciones se rebajará de los subsiguientes meses de renta.

Hubo una habitación que le provocó cierta extrañeza, temor y melancolía. Está empolvada, el piso de madera, el cielo raso manchado de antiguas goteras, la ventana está abierta y deja entrar una brisa suave y fría, moviendo unas cortinas amarillentas, rotas, desgastadas. Sale un tanto consternada sin dejar de apreciar los labrados del marco de la puerta, después de todo no puede dejar que su hermana menor la venza en el objetivo fijado.

Ella siguió paseándose por la casa hasta volver a la habitación que la perturbó, decidió entrar y acostarse en la vieja cama, sin dejar de ver por la ventana sintiéndose cada vez más conmovida, primero fue una lágrima, después un llanto formal al momento de entenderlo todo, al ver las cortinas renovadas y blanquísimas. Recordó que no tenía catorce años y que nunca se había mudado de casa, tenía cuarenta y cinco años y dos hijos adultos, ya no eran los años setenta y la época colegial del Instituto de Alajuela. Respiró entrecortado, rememorando el momento en que se despertó muy triste y le contó a su hija el sueño aquel, donde era una niña de doce años, en los cuarentas, que corría feliz por su casa y entraba a su habitación ese rincón de paz en el que podía pasar horas viendo las formas que dibujaban las cortinas con el viento. Se sentía la niña más dichosa, con el calor de la familia, el amor por sus padres ¡Como los quería! Me costó tanto volver a sentirme yo misma, es como perder la vida. Ahora en esa misma habitación está sufriendo por aquella vida y la mentira que está viviendo, su padre la abrazó consolándola ¿Qué pasa pequeña?

Despertó con la almohada empapada y su marido roncaba.

Matutino

El amanecer corrompe otra vez la protección de la oscuridad explotándome en la cara, diciéndome que despierte de la mentira del sueño y me vuelva otro ente productivo de la verdad social. Ducha, desayuno, mi periódico: El Matutino, quizá ese sea el momento de mayor paz durante el día, de meditación metafísica, ese instante en que leo la portada de la prensa y me pierdo de lo que pasa a mi alrededor, niños que lloran, los reclamos maritales, todo pasa por alto, si me preguntan algo, talvez conteste entre dientes, en ese idioma muy particular de los gruñidos. Al fin mi periódico y yo. La sección de Hechos Insólitos, amarillismo de tercera, pero está interesante este titular: Momia Vienesa, a leer que ridículez escriben "Hombres que trabajaban en la demolición de un antiguo edificio descubren entre los escombros un sarcófago intacto, al abrirlo encuentran dentro una anciana, vestida con ropa de niña, peinada con trenzas larguísimas, entre sus manos **tenía una vieja muñeca de trapo, adicionalmente informan que estaba en trance repitiendo la palabra:**

Belgrano incesantemente." Es demasiado tétrico, yo moriría asustado con semejante hallazgo, parece una pesadilla de Murnau, ¿Qué habrá sentido la vieja en la soledad de la tumba? Puedo verme dentro del ataúd paralizado en medio de la destrucción, las paredes cayendo, la oscuridad dentro de la caja de la muerte "La anciana está en una situación de salud muy precaria, según comentaron los médicos que la trataron, no se explican como ha sobrevivido, por su estado se determinó que tenía meses sin ingerir alimentos, lo que provocó que su cuerpo se auto consumiera". Patanes, claro la Momia Vienesa "...al punto de que carece prácticamente de masa muscular, a pesar de esta situación sus órganos internos funcionan de manera aceptable, por lo que no dudan en definirlo como un milagro." Interesante creación el cuerpo humano parece no tener límites para sufrir, el sufrimiento como combustible de una agonía deplorable "Después del primer día del aterrador hallazgo la mujer salió del trance, debido al trauma, sufre de graves problemas mentales, asegura tener doce años y todas las noches pregunta por su madre". La impotencia, lo difícil que es madurar, aun peor envejecer y saberse solo, donde no hay una madre que nos ampare, en un mundo que no es justo, donde el débil juega el papel de presa "Afirma que se introdujo a jugar con su muñeca a la casa del Mago cuando este estaba fuera y quedó atrapada en el sótano." ¿Qué mago? "Lo curioso del caso según las autoridades es que gracias a la tarea investigativa se ha descubierto que ahí habitaba en el año de 1912 un ilusionista que se hacía llamar Belgrano. Aun no hay una explicación a cerca de la forma en que esta mujer entró en el sarcófago. si fue por sus propios medios o es acto de alguna mente enferma que sometiera a la anciana a semejante suplicio." Pero es que no lo entienden ese tipo hipnotizó a la niña, tomó una pequeña y le robó la vida, ese no es un ataúd es una cápsula del tiempo, para satisfacer su ego maldito, maldito mil veces, pasaron las décadas de tortura sobre la criatura, pobre pequeña, mi dulce niña, en las garras de Belgrano, sometida por la inmortalidad del maldito, que clase baja la de tu especie, esa que logra lo que quiere, ríete en tu infierno, se me hunde el corazón en el pecho, por la desesperanza que causa la injusticia, porqué un ser humano somete a otro a semejante castigo, egoísmo es el nombre de nuestra raza, capaz de superar gracias al crimen a la desnaturalizada naturaleza "Las autoridades aun buscan entre los asilos de ancianos cercanos, datos sobre la desaparición de algún paciente u otro indicio que dé con el paradero de la familia de la anciana."

Hipótesis

¡Puta que presa! Justo cuando uno necesita llegar temprano. Vio a un taxista discutiendo con un chofer de bus, ¿Por qué siempre el lunes en la mañana? Típico. Podría haber sido típico de no ser porque el taxista se movía a una velocidad impresionante casi volaba, sus palabras indescifrables, mientras el chofer era pesado, su boca balbuceaba algún insulto barato sílaba a sílaba. Lo extraño es que nadie más lo notara, unos se habían quedado mirando, otros habían pasado de largo, pero él parecía ser el único sorprendido por lo irracional del suceso.

¿Cómo explicarles los verdaderos efectos que sufre la masa al ser sometida a la aceleración con respecto a la variable de la relación tiempo y espacio?

Si señor, es que usted sabe la presa, si, la próxima salgo de mi casa más temprano, hoy repongo el rato.

No es necesario aplicar una aceleración sostenida hasta alcanzar altas velocidades, con pequeñas variaciones e intencionalidades, sí intencionalidades, con eso basta. No es lo mismo correr al trabajo que a un encuentro amoroso o a un funeral.

Desde su cubículo vio en la oficina-pecera a un empleado moverse rápidamente. Rápido no es exacto, era como una línea que el ojo apenas podía seguir, en momentos parecía desaparecer del todo y materializarse casi en la cara del jefe, expresando su reproche a un patrono que permanecía apacible como tomando un coctel en first class de un crucero a las islas griegas. Como estaría un mes después de darle la carta de despido a ese tipo que hoy le reclama.

El no había encontrado la forma para transcribir el fondo, no era un físico o un astrónomo, ni un seguidor de la nueva era. Acaso sólo los científicos o charlatanes pueden opinar sobre la relación del hombre y el medio, ¿no es este el llamado para toda la especie? De todas maneras ¿Quién lo podría entender?

Salió de la oficina nervioso, había pensado que solo la locura podía explicar su condición; al caminar por el boulevard se quedó quieto como un farol entre la marea humana, cada persona discurría a su costado a diferentes velocidades, algunas eran como un rayo de luz, otras pasaron lánguidamente. Vino la lluvia y su ojo pudo ver caer cada gota, los animales, los insectos, lo orgánico e inorgánico, todo convivía relativamente cerca en un espacio, pero en tiempos diferentes. Pensó en el trabajo, en los amores, en las guerras y en la nube que tapó al sol.

V.S. NAIPAUL

Leer y escribir

1 No tengo nada de memoria. Ese es uno de los grandes defectos de mi mente: sigo meditando sobre lo que sea que me interese; a fuerza de examinarlo desde distintos puntos de vista mentales, con el tiempo le veo algo nuevo, y modifico todo su aspecto. Apunto y extiendo los tubos de mis anteojos en todas las direcciones, o los retraigo.

--Stendhal, La vida de Henri Brulard

Tenía no más de once años cuando me llegó el deseo de ser escritor; y luego, poco después, fue una ambición definida. Parece insólito que ocurriera a tan joven edad, pero no creo que sea extraordinario. He oído que coleccionistas serios de libros o cuadros a veces empiezan cuando son muy jóvenes; y hace poco, en la India, un distinguido cineasta, Shyam Benegal, me dijo que tenía seis años cuando decidió dedicar su vida al cine como director.

En mi caso, sin embargo, la ambición de ser escritor fue una especie de farsa durante muchos años. Me gustaba que me regalaran una pluma fuente y un frasco de tinta Waterman y cuadernos rayados de ejercicios (con margen), pero no tenía el deseo ni la necesidad de escribir nada, ni siquiera cartas: no había a quién escribírselas. No era especialmente bueno en la clase de composición inglesa en la escuela; no inventaba ni contaba cuentos en mi casa. Y aunque me gustaban los libros nuevos, como objetos físicos, no era un gran lector.

Me gustaba un libro para niños que me habían regalado, barato de papel grueso, de las fábulas de Esopo; me gustaba un tomo de los cuentos de Andersen que me había comprado con el dinero que me dieron para mi cumpleaños. Pero tenía problemas con los otros libros, sobre todo con los que se suponía gustaban a los muchachos de edad escolar.

Durante una o dos horas a la semana en la escuela -esto era en quinto de primaria- el director, el señor Worm, nos leía Veinte mil leguas de viaje submarino de la serie de Collins Classics. El quinto grado era de "exhibición" y resultaba importante para la reputación de la escuela. Las exhibiciones, organizadas por el gobierno, eran para las escuelas secundarias de la isla. Ganar una significaba no pagar las cuotas de la escuela secundaria y conseguir libros gratis durante todo ese tiempo. También significaba atribuirse una especie de fama para uno mismo y para la escuela. Estuve dos años en la clase de exhibición; otros muchachos inteligentes tenían que hacer lo mismo. En mi primer año, que se consideraba de prueba, hubo doce exhibiciones en toda la isla; el año siguiente hubo veinte. Fuesen doce exhibiciones o veinte, la escuela quería su buena cuota de prestigio, y nos hacía trabajar mucho. Nos sentábamos bajo una angosta tabla blanca en la que el señor Baldwin, uno de los maestros (con pelo crespo aplastado y lustroso), había pintado con mano torpe los nombres de los ganadores de exhibiciones de la escuela de los últimos diez años. Y -dignidad preocupante- nuestro salón de clases también era la oficina del señor Worm.

Él era un mulato de edad avanzada, de baja estatura y corpulento, muy correcto con anteojos y traje, y bastante maltratador cuando se irritaba; jadeaba mientras nos azotaba, como si fuese él quien estaba sufriendo. A veces, tal vez sólo para salirse del pequeño edificio ruidoso de la escuela, donde las ventanas y las puertas siempre estaban abiertas y las clases estaban separadas sólo por mamparas de media altura, nos llevaba al patio polvoso a la sombra del árbol de samán. Alguien le llevaba su silla y él se sentaba bajo el samán tal como lo hacía tras su gran escritorio en el salón de clases. Nos parábamos a su alrededor y tratábamos de estar quietos. Bajaba los ojos al pequeño Collins Classic, extrañamente parecido a un misal en sus gruesos mimos, y leía a Julio Verne como un hombre que reza.

Veinte mil leguas de viaje submarino no era un texto para analizar. Sólo era la manera del señor Worm de introducir su clase de exhibición al ámbito de la lectura en general. Debía darnos "cultura general" y, al mismo tiempo, ser un receso del intenso estudio para las exhibiciones (Julio Verne era uno de esos escritores que se supone gusta a los muchachos); pero esas horas eran horas vacías para nosotros, no fáciles de aguantar ni de pie ni sentados. Yo entendía cada palabra que pronunciaba pero no captaba nada. Esto a veces me sucedía en el cine; pero allí siempre disfrutaba la idea de estar en el cine. Del Julio Verne del señor Worm no retuve nada y, salvo los nombres del submarino y el capitán, no recuerdo lo que se leyó durante todas esas horas.

Sin embargo, a estas alturas, ya había empezado a tener mi propia idea de lo que era escribir. Era una idea privada, y curiosamente dignificante, separada de la escuela y separada de la vida desordenada y desintegrada de nuestra familia extendida hindú. Esa idea de escritura -que me daría la ambición de ser escritor- se había desarrollado a partir de las cositas que mi padre me leía de vez en cuando.

Mi padre era un autodidacta que se había hecho periodista. Leía a su modo. En esa época tenía poco más de treinta años; y seguía aprendiendo. Leía muchos libros al mismo tiempo, no terminaba ninguno, no buscaba la historia o el argumento en ningún libro sino las cualidades especiales o el carácter del escritor. Allí encontraba el placer, y podía saborear a los escritores sólo en pequeños fragmentos. A veces me llamaba para que escuchara dos o tres o cuatro páginas, rara vez más, de escritura, que disfrutaba especialmente. Leía y explicaba con entusiasmo y era fácil que me gustara lo que a él le gustaba. De esta manera insólita -considerando los antecedentes: la escuela colonial racialmente mixta, la introversión asiática en la casa- yo había empezado a reunir mi propia antología de literatura inglesa.

Éstas eran algunas de las obras que estaban en la antología antes de que yo tuviera doce años: algunos parlamentos de Julio César, algunas páginas de los primeros capítulos de Oliver Twist, Nicholas Nickleby y David Copperfield; la historia de Perseo de Los héroes de Charles Kingsley; unas páginas de El molino sobre el Floss; un romántico cuento malayo de amor, huida y muerte de Joseph Conrad; uno o dos volúmenes de las Historias de Shakespeare de Lamb; algunos cuentos de O. Henry y Maupassant; una o dos páginas cínicas sobre el Ganges y una fiesta religiosa de Pilatos bromista de Aldous Huxley; algo en el mismo tono de Vacación hindú de J.R. Ackerley; unas páginas de Somerset Maugham.

Lamb y Kingsley deberían haber sido demasiado anticuados y complicados para mí. Pero de alguna manera -sin duda por el entusiasmo de mi padre- yo era capaz de simplificar todo lo que escuchaba. En mi cabeza, todos los fragmentos (incluso los de Julio César) asumían aspectos del cuento de hadas, se volvían un poco como las cosas de Andersen, lejanas y atemporales, con las que no era difícil jugar en la mente.

Pero cuando acudía a los libros en sí, me era difícil ir más allá de lo que me habían leído. Lo que ya conocía era mágico; lo que trataba de leer yo solo era muy lejano. El lenguaje era demasiado difícil; me perdía en los detalles sociales o históricos. En el cuento de Conrad el clima y la vegetación eran como lo que me rodeaba, pero los malayos parecían extravagantes, irreales, y no podía ubicarlos. Cuando se trataba de los escritores modernos, su acento sobre su propia personalidad me excluía: no podía fingir que era Maugham en Londres o Huxley o Ackerley en la India.

Deseaba ser un escritor. Pero junto con el deseo había llegado el conocimiento de que la literatura que me había provocado ese deseo venía de otro mundo, muy lejos del nuestro.

2 Éramos una comunidad de inmigrantes asiáticos en una islita colonial del Nuevo Mundo. Para mí, la India parecía muy lejana, mítica, pero en esa época todas las ramas de la familia extendida habíamos estado fuera de la India sólo cuarenta o cincuenta años. Todavía estábamos llenos de los instintos de la gente de la llanura del Ganges, aunque año tras año la vida colonial que nos rodeaba nos absorbía cada vez más. Mi presencia en la clase del señor Worm era parte de ese cambio. Nadie de nuestra familia había entrado a esa escuela tan joven. Otros después de mí irían a la clase de exhibición, pero yo fui el primero.

Pedazos distorsionados de la vieja India (muy vieja, la India de los pueblitos decimonónicos, que han de haber sido como la India de siglos anteriores) todavía estaban conmigo, no sólo en la vida reservada de nuestra familia extendida, sino también en lo que nos llegaba a veces de nuestra comunidad que estaba afuera.

Una de las primeras cosas públicas a las que me llevaron fue a ver Ramlila, la obra de teatro al aire libre basada en el Ramayana, historia épica sobre el destierro y posterior triunfo de Rama, el héroe-dios hindú. Se realizó en un campo abierto rodeado por caña de azúcar, a orillas de nuestro pueblito rural. Los actores tenían el torso desnudo y algunos traían arcos largos; caminaban de modo lento, estilizado y rítmico, sobre las puntas de los pies, y con pasos altos y trémulos; cuando salían de escena (son recuerdos de hace mucho) bajaban una rampa que se había cavado en la tierra. La obra terminaba cuando quemaban la gran efigie negra del rey demonio de Lanka. Esta quemazón era una de las cosas por las que había venido la gente; y la efigie, burdamente hecha, con papel alquitranado sobre un marco de bambú, había estado parada en el campo abierto todo el tiempo, como una promesa de la conflagración.

Todo en ese Ramlila se había transportado desde la India en la memoria de la gente. Y aunque como teatro era burdo y hubo mucho que se me fue de la trama, creo que entendí más y sentí más que durante El príncipe y el mendigo y Sesenta años gloriosos en el cine local. Esas fueron las primeras películas que vi, y nunca tuve idea de lo que estaba viendo. Mientras que Ramlila había dado realidad, y mucha emoción, a lo que conocía del Ramayana.

El Ramayana era el cuento hindú esencial. Era la más accesible de nuestras dos épicas, y vivía entre nosotros como viven las épicas. Tenía una narración fuerte, ágil, rica y, aun con la maquinaria divina, el asunto era muy humano. Los personajes y sus motivaciones siempre podían discutirse; la épica era como una educación moral para nosotros. Todos los que me rodeaban conocían la historia por lo menos en resumen; alguna gente incluso se sabía algunos de los versos. A mí no tuvieron que enseñármela: era como si siempre hubiese conocido la historia del injusto destierro al bosque peligroso.

Estaba subyacente en la escritura que llegué a conocer después en la ciudad, en Andersen y Esopo que leería por mi cuenta, y en las cosas que mi padre me leería.

3 La isla era pequeña, 1,800 millas cuadradas, medio millón de personas, pero la población estaba muy mezclada y había muchos mundos distintos.

Cuando mi padre consiguió trabajo en el periódico local, nos fuimos a vivir a la ciudad. Era a sólo doce millas, pero fue cometer a otro país. Nuestro mundito rural hindú, el mundo de una India recordada que se estaba desintegrando, quedó atrás. Nunca regresé: perdí contacto con la lengua; nunca vi otro Ramlila.

En la ciudad estábamos en una especie de limbo. Había pocos hindúes allí, y nadie que se nos pareciera en las calles. Aunque todo estaba muy cerca y las casas estaban abiertas a todo tipo de ruido, nadie podía estar realmente en privado en su patio, seguíamos viviendo con nuestro estilo reservado, mentalmente separados de la vida más colonial, más racialmente mezclada que nos rodeaba. Había casas respetables con portales y helechos colgantes. Pero también había patios sin barda con tres o cuatro casitas de madera de dos cuartos que se estaban viniendo abajo, como los barracones de esclavos de hacía cien años, y una o dos llaves de agua comunes en el patio. La vida de la calle podía ser estruendosa: la gran base militar estadunidense estaba justo al final de la calle.

Llegar después de tres años en la ciudad, a la clase de exhibición del señor Worm, estudiando intensamente todo el tiempo, aprendiendo todo de memoria, viviendo con abstracciones, comprendiendo muy poco, era como entrar a un cine después de empezada la película y entender sólo indicios dispersos de la historia. Fue así durante los doce años que me quedé en la ciudad antes de irme a Inglaterra. Nunca dejé de sentirme un extraño. Veía a la gente de otros grupos sólo desde afuera; las amistades escolares quedaban atrás en la escuela o en la calle. No entendía bien dónde estaba, y en realidad nunca tuve el tiempo de averiguarlo: todo menos diecinueve meses de esos doce años lo pasé en una especie de estudio colonial ciego e impulsivo.

En poco tiempo me enteré de que había más mundo afuera, del cual nuestro mundo colonial sólo era una sombra. Ese mundo exterior -principalmente Inglaterra, pero también Estados Unidos y Canadá- nos regía en todos los aspectos. Enviaba a sus gobernadores y todo lo demás con que vivíamos: comida barata en conserva que la isla había necesitado desde los días de la esclavitud (arenque ahumado, bacalao, leche condensada, sardinas de Nueva Brunswick en aceite); medicamentos especiales (pastillas Dodd's para el riñón, linimento del Dr. Sloan, el tónico llamado 666). Nos enviaban -con un receso de un año malo de la guerra, cuando usamos las monedas de diez y cinco centavos de Canadá- las monedas de Inglaterra, desde el medio penique hasta la media corona, a las que automáticamente dábamos valores en nuestros dólares y centavos: un centavo por medio penique, veinticuatro centavos por un chelín.

Nos enviaban libros de texto (Shilling Arithmetic de Rivington, la Gramática de Nesfield) y los exámenes para los distintos certificados escolares. Nos enviaban las películas que alimentaban nuestra vida imaginativa, y Life y Time. Enviaban lotes de The Illustrated London News a la oficina del señor Worm. Nos enviaban los libros de Everyman's Library y Penguin y Collins Classics. Nos enviaban todo. Le habían dado Julio Verne al señor Worm. Y, a través de mi padre, me habían dado a mí mi antología privada de literatura.

A los libros en sí no podía entrar solo. No tenía la llave imaginativa. Los conocimientos sociales que yo tenía -un pueblo vagamente recordado, la India y un mundo colonial mixto visto desde fuera- no me ayudaban para la literatura de la metrópolis. Estaba a dos mundos de distancia. No me las arreglaba bien con los cuentos de la escuela pública (recuerdo uno con el curioso título de Gorrión en busca de expulsión, recién llegado de Inglaterra para la pequeña biblioteca del señor Worm). Y más adelante, cuando estaba en la escuela secundaria (gané la exhibición), tuve los mismos problemas con los cuentos de aventuras o los de misterio en la biblioteca de la escuela, el Buchan, el Sapper, el Sabatini, el Sax Rohmer, todos encuadernados en piel con la dignidad de la época de preguerra, y con el escudo de la escuela grabado en oro en la portada. No veía el sentido de estas emociones artificiales, ni el sentido de las novelas de detectives (mucha lectura, con cierta cantidad de instrucciones equívocas, para un pequeño enigma). Y cuando, sin saber mucho sobre nuevas reputaciones, intenté leer sencillas novelas inglesas de la biblioteca pública, surgían demasiadas preguntas acerca de la realidad de la gente, la artificialidad del método narrativo, el propósito de toda la disposición y sobre cuál era la recompensa final para mí.

Mi antología privada y las enseñanzas de mi padre me habían dado una idea elevada de la escritura. Y aunque había empezado desde una esquina bastante diferente, y estaba a años de distancia de entender por qué sentía lo que sentía, mi actitud (como luego descubriría) era como la de Joseph Conrad -que en esa época acababa de empezar a publicar- cuando le enviaron la novela de un amigo. La novela claramente era una de mucha trama: Conrad la vio no como una revelación de corazones humanos sino como una invención de "sucesos que, propiamente hablando, son sólo accidentes". Al amigo le escribió: "Todo el encanto, toda la verdad, quedan eliminados por los... mecanismos (por así decir) de la historia que la hace parecer falsa."

Para Conrad, así como para el narrador de Bajo la mirada occidental, el descubrimiento de cada relato era moral. Para mí también lo era, sin saberlo. Ahí me habían llevado el Ramayana y Esopo y Andersen y mi antología privada (incluso Maupassant y O. Henry). Cuando Conrad conoció a H.G. Wells, a quien consideraba demasiado verboso, y que no contaba directamente la historia, Conrad dijo: "Mi querido Wells, ¿de qué se trata El amor y el señor Lewisham? ¿Qué es todo esto sobre Jane Austen? ¿De qué se trata todo esto?"

Así me había sentido yo en la escuela secundaria y también durante muchos años después; pero no se me había ocurrido decirlo, no sentía que tenía el derecho de hacerlo, no me sentí competente como lector hasta los veinticinco años de edad. Para ese entonces ya había pasado siete años en Inglaterra, cuatro de ellos en Oxford, y tenía un poco del conocimiento social que era necesario para comprender la ficción inglesa y la europea. También me había hecho escritor y, por lo tanto, podía ver la escritura desde el otro lado. Hasta entonces había leído ciegamente, sin criterio, sin saber realmente cómo valorar las historias inventadas.

Sin embargo, algunas cosas innegables se habían añadido a mi antología durante mi época en la escuela secundaria. Los más cercanos a mí eran los relatos de mi padre acerca de la vida de nuestra comunidad. Me encantaban como escritura, así como por el trabajo que se necesitaba para hacerlos. También me anclaban en el mundo; sin ellos no habría sabido nada de nuestros ancestros. Y, mediante el entusiasmo de un maestro, hubo tres experiencias literarias en el último año de preparatoria: Tartufo que era como un cuento de hadas que daba miedo, Cyrano de Bergerac, que evocaba la emoción más profunda, y Lazarillo de Tormes, la picaresca española de mediados del siglo XVI, primera de su tipo, animada e irónica, que me introdujo en un mundo como el que yo conocía.

Eso fue todo. Esa era mi provisión de lecturas al final de mi educación isleña. No podía considerarme un lector de verdad. Nunca había tenido la capacidad de perderme en un libro; al igual que mi padre, podía leer sólo pequeños fragmentos. Mis ensayos para la escuela no eran excepcionales; sólo eran el resultado de un estudio amontonado. A pesar del ejemplo de mi padre con sus relatos, no había empezado a reflexionar de manera concreta sobre qué podría escribir. Pero seguía pensando que yo era escritor.

Ahora era menos una ambición verdadera que una forma de amor propio, un sueño de liberación, una idea de nobleza. Mi vida, y la vida de nuestra sección de la familia extendida, siempre había sido inestable. Mi padre, aunque no era huérfano, había sido una especie de niño expósito desde la infancia; y siempre habíamos sido medio dependientes. Como periodista, a mi padre le pagaban poco; durante unos años habíamos sido bastante pobres, y no teníamos una casa adecuada. En la escuela fui un niño inteligente; en la calle, donde todavía nos mantenían separados, me sentía avergonzado de nuestra situación. Aun después de que había pasado esa mala época, y nos habíamos mudado, me carcomía la ansiedad. Era la emoción que siempre había sentido.

4 El gobierno colonial daba cuatro becas al año a estudiantes con certificado de preparatoria que hubiesen sido de los mejores de su grupo: idiomas, estudios modernos, ciencia y matemáticas. Los exámenes se mandaban desde Inglaterra, y se regresaban allá para ser calificados. Las becas eran generosas. Su intención era dar una profesión a un hombre o una mujer. Quien ganaba la beca podía ir, con cargo al gobierno, a cualquier universidad o instituto de enseñanza superior en el Imperio Británico; y la beca duraba siete años. Cuando gané mi beca -después de un esfuerzo que todavía duele pensar: era a lo que todos los años de estudio intenso debían llegar- decidí sólo ir a Oxford al curso de literatura inglesa de tres años. No lo hice por ir a Oxford ni por el curso de literatura inglesa; no sabía casi nada de ninguno de los dos. Lo hice principalmente para irme al mundo más grande y darme tiempo para vivir de acuerdo con mi fantasía y volverme escritor.

Ser escritor era ser escritor de novelas y cuentos. Así era como me había llegado la ambición, a través de mi antología y el ejemplo de mi padre, y así era como se había quedado. Era extraño que yo no hubiese cuestionado esta idea, ya que no me gustaban las novelas, no había sentido el impulso (que se supone los niños sienten) de inventar historias, y casi toda mi vida imaginativa durante los largos años de intenso estudio se había dado en el cine y no en los libros. A veces, cuando pensaba en el vacío de escritura dentro de mí, me ponía nervioso; y luego -era como creer en la magia- me decía que cuando llegara el momento ya no habría vacío y los libros se escribirían.

Ahora, en Oxford, con esa beca duramente ganada, el momento debería haber llegado. Pero el vacío todavía estaba allí; y la sola idea de ficción y novela seguía intrigándome. Una novela era algo inventado; esto casi era su definición. Al mismo tiempo se esperaba que fuera verdad, que fuera derivada de la vida, de modo que parte del sentido de la novela provenía de medio rechazar la ficción, o mirar a través de ella hacia una realidad.

Más adelante, cuando había empezado a identificar mi material y había empezado a ser un escritor, trabajando de manera más o menos intuitiva, esta ambigüedad dejó de preocuparme. En 1955, año de este descubrimiento, logré entender la definición de ficción de Evelyn Waugh (en la dedicatoria a Oficiales y caballeros, publicada ese año) como una "experiencia totalmente transformada"; no habría comprendido ni creído en esas palabras el año anterior.

Más de cuarenta años después, mientras leía por primera vez las estampas de Sebastopol de Tolstoi, recordé aquella felicidad que sentí cuando empezaba a escribir, cuando empecé a ver un camino hacia adelante. Pensé que en esas estampas podía ver moverse al joven Tolstoi, como por necesidad, hacia el descubrimiento de la ficción: empezaba como un cuidadoso escritor descriptivo (una contraparte rusa de William Howard Russell, el corresponsal del Times, no mucho mayor, por otro lado), y luego, como si hubiese visto una manera mejor y más fácil de tratar con los horrores del estado de sitio de Sebastopol, hacía una ficción sencilla, ponía en movimiento a unos personajes, y acercaba la realidad.

Un descubrimiento como ése me llegaría a mí, pero no en Oxford. No sucedió ninguna magia en mis tres años allí, ni en el cuarto año que me permitió la Oficina Colonial. Seguía inquietándome la idea de la ficción como algo inventado. ¿Hasta dónde podía llegar la invención (los "accidentes" de Conrad)? ¿Cuál era su lógica y cuál era su valor? Esto me llevó por muchos caminos laterales. Sentí que mi personalidad como escritor era algo grotescamente fluido. No me daba ningún placer sentarme a la mesa y hacer como que escribía; me sentía cohibido y falso.

Si hubiese tenido aunque fuera un poquito de dinero, o el prospecto de un trabajo regular, habría sido fácil desechar la idea de escribir. La veía ahora sólo como una fantasía nacida de la preocupación y la ignorancia de mi infancia, y se había vuelto una carga. Pero no había dinero. Tenía que retener esa idea.

Estaba casi indigente -tal vez tenía seis libras- cuando me fui de Oxford hacia Londres para instalarme como escritor. Todo lo que quedaba de mi beca, que ahora parecía haber sido pródigamente despilfarrada, era el costo del regreso a casa. Durante cinco meses me dio asilo en un oscuro sótano en Paddington un primo mayor que respetaba mi ambición; él era muy pobre, estudiaba leyes y trabajaba en una fábrica de cigarrillos. Nada sucedió con mi escritura durante esos cinco meses; nada sucedió durante los cinco meses siguientes. Y luego un día, en la profundidad de mi depresión casi permanente, comencé a ver lo que podría ser mi material: la calle urbana de cuya vida mixta nos habíamos mantenido alejados, y la vida rural anterior, con los modos y maneras de una India recordada. Parecía fácil y obvio cuando lo encontré; pero me había tardado cuatro años en verlo. Casi al mismo tiempo me llegó el lenguaje, el tono, la voz para ese material. Era como si voz y asunto y forma fuesen partes uno de otro.

Una parte de la voz era la de mi padre, de sus relatos de la vida rural de nuestra comunidad. Parte era del anónimo Lazarillo, de la España de mediados del siglo XVI. (En mi segundo año en Oxford le había escrito a E.V. Rieu, editor de los Penguin Classics, ofreciéndole traducir el Lazarillo. Me había contestado con mucha cortesía, a mano, diciendo que sería un libro difícil de publicar, y que no lo consideraba un clásico. No obstante, durante mi vacío, como sustituto de la escritura, había hecho la traducción completa.) La voz mixta funcionaba. No era totalmente mía cuando me llegó, pero no me sentía incómodo con ella. De hecho, era la voz de escritura que me había esforzado en encontrar. Pronto me fue familiar, era la voz que estaba en mi mente. Me daba cuenta de cuándo estaba bien y cuándo se empezaba a descarrilar.

Para empezar como escritor había tenido que volver al principio y -olvidando Oxford y Londres- elegir mi camino de regreso a aquellas primeras experiencias literarias, algunas no compartidas con nadie, que me habían dado mi propio punto de vista de lo que estaba a mi alrededor.

5 En mi fantasía de ser escritor no había ninguna idea de cómo realmente escribiría un libro. Supongo -no podría estar seguro- que había una vaga noción en la fantasía de que, una vez que hubiera hecho el primero, los demás se seguirían.

Vi que no era así. El material no lo permitía. En aquellos primeros días, cada libro nuevo significaba enfrentarme otra vez al viejo vacío y volver al principio. Los libros posteriores llegaron como el primero, impulsados sólo por el deseo de hacer un libro, atrapando intuitiva, ingenua o desesperadamente ideas y material sin comprender del todo adónde me llevaría. El conocimiento venía con la escritura. Cada libro me llevaba a una comprensión y un sentimiento más profundos, y eso llevaba a una manera distinta de escribir. Cada libro era una etapa en un proceso de averiguación; no podía repetirse. Mi material -mi pasado, separado de mí también por la geografía- era fijo y, como la infancia en sí, completo; no podía añadírsele nada. Esta manera de escribir lo consumía. En cinco años había llegado al final. Mi imaginación era como un pizarrón con garabatos de gis, borrado por etapas, y al final otra vez en blanco, tabula rasa.

La ficción me había llevado hasta su límite. Había ciertas cosas que ésta no podía tratar. No podía tratar mis años en Inglaterra: no había ninguna profundidad social en la experiencia; más bien parecía un asunto autobiográfico. Y no podía tratar mi conocimiento cada vez mayor del mundo más amplio. La ficción, por su naturaleza, al funcionar mejor dentro de ciertos límites sociales fijos, parecía empujarme hacia atrás a mundos -como el isleño, o el de mi infancia- más pequeños que el que yo habitaba. La ficción, que una vez me liberó y me iluminó, ahora parecía empujarme hacia algo más simple de lo que yo era. Durante algunos años -tres, tal vez cuatro- no supe cómo moverme; estaba bastante perdido.

Casi toda mi vida adulta la había pasado en países donde yo era un extraño. Como escritor, no podía sobrepasar esa experiencia. Para ser sincero con esa experiencia, tenía que escribir acerca de personas en ese tipo de situación. Encontré maneras de hacerlo; pero nunca dejé de

sentirlo como una restricción. Si hubiese tenido que depender sólo de la novela, probablemente pronto me habría encontrado sin medios para continuar, aunque tenía práctica en la narración en prosa y estaba lleno de curiosidad acerca del mundo y la gente.
Pero había otras formas que cumplían mis necesidades. El azar, bastante al principio, me había llevado a una comisión para viajar a las anteriores colonias esclavistas del Caribe y los que habían sido mares españoles. Yo acepté por la posibilidad de viajar; no había pensado mucho acerca de la forma.
Tenía la idea de que un libro de viajes podría ser un interludio vistoso en la vida de un escritor serio. Pero los escritores en quienes pensaba -y no podrían haber sido otros- era gente de la metrópolis: Huxley, Lawrence, Waugh. Yo no era como ellos. Ellos escribieron en tiempos del imperio; sea cual fuere su carácter en su país, inevitablemente en sus viajes se volvían medio imperiales, usando los incidentes del viaje para definir sus personalidades metropolitanas contra un telón de fondo extranjero.
Mis viajes no eran así. Yo era un colono que viajaba en colonias de cultivo del Nuevo Mundo muy parecidas a aquella en la que yo había crecido. Mirar, como visitante, otras comunidades semiabandonadas en tierras saqueadas, en la gran escenografía romántica del Nuevo Mundo, era ver, como desde lejos, cómo habría sido la propia comunidad. Era estar fuera de uno mismo y las circunstancias inmediatas -el material de la ficción-, tener una nueva visión de donde uno había nacido, y tener un indicio de una secuencia de sucesos históricos muy remotos.
Tenía dificultades con la forma. No sabía cómo viajar para un libro. Viajaba como si estuviera de vacaciones, y luego daba tropiezos, buscando la narración. Tenía dificultades con el "yo" del escritor del libro de viajes: pensaba que, como viajero y narrador, estaba inevitablemente al mando y tenía que dar grandes opiniones.
Con todos sus defectos, el libro, como los libros anteriores de ficción, era para mí una extensión de conocimiento y sentimiento. No habría sido posible que desaprendiera lo que había aprendido. La ficción, la exploración de las circunstancias inmediatas propias, me habían llevado por un largo camino. Los viajes me habían llevado más allá.

6 Fue otra vez el azar que me provocó hacer otro libro no de ficción. Un editor en Estados Unidos estaba publicando una serie para viajeros, y me pidió que escribiera algo sobre las colonias. Pensé que sería un trabajo sencillo: un poco de historia local, algunos recuerdos personales, algunas estampas en palabras.
Había pensado, con un extraño tipo de ingenuidad, que en nuestro mundo todos los conocimientos estaban disponibles, que toda la historia estaba almacenada en algún lugar y podría desenterrarse según las necesidades. Encontré ahora que no había historia local qué consultar. Había sólo unas guías en que se repetían algunas leyendas. La colonia no había sido importante; su pasado había desaparecido. En algunas de las guías se señalaba con humor que la colonia era un lugar donde nada notable había sucedido desde la visita de Sir Walter Raleigh en 1595.
Tuve que ir a ver los registros. Había informes de viajeros, documentos oficiales británicos. En el Museo Británico había muchos grandes volúmenes de copias de registros españoles relevantes, desenterrados por el gobierno británico de los archivos españoles de la década de 1890, en la época de la disputa fronteriza entre Guyana británica y Venezuela. En los registros busqué a la gente y sus historias. Era la mejor manera de organizar el material y la única manera de escribir que yo conocía. Pero fue mucho trabajo: seleccionar entre los papeles y usar detalles de cinco o seis o más documentos para escribir un párrafo de narración. El libro que pensaba hacer en unos meses me llevó dos años intensos.
Los registros me regresaron casi hasta el descubrimiento. Me mostraron a los aborígenes, amos del mar y el río, ocupados con sus propios asuntos, en posesión de todas las habilidades que habían necesitado en siglos anteriores, pero desvalidos frente a los recién llegados, y oprimidos durante los siguientes doscientos años hasta la anulación del ser, el alcoholismo, las reservas misioneras y la extinción. En esta selva hecha por el hombre, pues, a fines del siglo XVIII, se instalaron las plantaciones esclavistas, así como las líneas rectas de la nueva ciudad española.
En la escuela, en la clase de historia, la esclavitud sólo era una palabra. Un día en el patio de la escuela, en la clase del señor Worm, cuando se habló un poco del asunto, recuerdo que traté de darle un significado a la palabra: miré hacia arriba a los cerros al norte de la ciudad y pensé que esos cerros alguna vez habrían sido mirados por gente que no era libre. La idea era demasiado dolorosa para retenerla.
Ahora, tantos años después de aquel momento en el patio de la *escuela, los documentos hicieron realidad esa época de esclavitud. Me permitieron vislumbrar la vida en las plantaciones. Una plantación estuvo muy cerca de la escuela; una calle no muy lejana todavía tenía el nombre francés -adaptado al inglés- del propietario del siglo XVIII. Encontré documentos -con frecuencia- en la cárcel de la ciudad*, donde la ocupación principal del carcelero francés y su esclavo ayudante era castigar a los esclavos (los cargos dependían del castigo infligido y los hacendados pagaban) y donde había celdas calientes especiales, justo bajo el techo de tejamanil, para los esclavos considerados hechiceros.
A través de los registros de un insólito juicio por asesinato -un esclavo había matado a otro en un velorio por una negra libre- me hice una idea de la vida de los esclavos de la calle en la década de 1790, y me di cuenta de que el tipo de calle en que nosotros habíamos vivido, y el tipo de calle que yo había estudiado desde lejos, eran muy cercanos a las calles y la vida de hacía ciento cincuenta años. Esa idea, de una historia o los antecedentes de la calle urbana, era nueva para mí. Lo que había conocido me había parecido común, no planeado, sólo allí, con nada que se pareciera a un pasado. Pero el pasado estaba ahí: en el patio de la escuela, en la clase del señor Worm, bajo el árbol de samán, nos parábamos tal vez en el sitio de la hacienda Bel-Air de Dominique Dert, donde en 1803 el commandeur esclavista, capataz de la hacienda, por un amor retorcido por su amo, había intentado envenenar a otros esclavos.
Más perturbadora era la idea de los aborígenes desaparecidos, sobre cuya tierra y entre cuyos espíritus todos vivíamos. El pueblo rural en el que yo había nacido, y donde en un claro del cañaveral había visto nuestro Ramlila, tenía un nombre aborigen. Un día descubrí en el Museo Británico -en una carta de 1625 del rey de España al gobernador local- que era el nombre de una pequeña tribu fastidiosa de apenas más de mil personas. En 1617 habían funcionado como guías del río para los invasores ingleses. Ocho años después -España tenía una larga memoria-, el gobernador español había reunido suficientes hombres para infligir un castigo colectivo no especificado a la tribu; y su nombre había desaparecido de los registros.
Esto era más que un dato sobre los aborígenes. En cierta medida, modificaba mi propio pasado. Ya no podía pensar en el Ramlila que había visto de niño, como si hubiese ocurrido al principio de todo. Imaginativamente tenía que hacerle lugar a gente de otro tipo en el suelo del Ramlila. La ficción por sí sola no me habría llevado a esta comprensión más amplia.
No volví a hacer un libro así, sólo a partir de documentos. Pero la técnica que había adquirido -de ver a través de múltiples impresiones una narración humana central- era algo que trasladé a los libros de viajes (o, mejor dicho, de búsqueda) que escribí durante los siguientes treinta años. Así, a medida que mi mundo se ampliaba, más allá de las circunstancias personales inmediatas que nutrían la ficción, y a medida que se ampliaba mi comprensión, las formas literarias que practicaba fluyeron de manera paralela y se apoyaban una a otra; y no podía decir que una forma fuese superior a otra. La forma dependía del material; todos los libros eran parte del mismo proceso de comprensión. A esto me había comprometido la carrera de escritor, al principio sólo una fantasía infantil, y luego un deseo más desesperado de escribir relatos.
La novela era una forma importada. Para el escritor de la metrópolis era sólo un aspecto del conocimiento de sí mismo. A su alrededor había una masa de otros aprendizajes, otras formas imaginativas, otras disciplinas. Al principio, era todo para mí. Al contrario del escritor de la metrópolis, no tenía conocimiento de un pasado. El pasado de nuestra comunidad terminaba, para la mayoría de nosotros, con nuestros abuelos; más allá de eso no podíamos ver. Y la colonia de cultivo, como decían las guías humorísticas, era un sitio donde casi nada había sucedido. En la ficción si sucedía algo, acerca de las circunstancias inmediatas propias, colgado en el vacío, sin contexto, sin el mayor conocimiento de uno mismo que siempre estaba implícito en una novela de la metrópolis.
De niño, al tratar de leer, había sentido que dos mundos me separaban de los libros que me ofrecían en la escuela y en las bibliotecas: el mundo de la infancia de nuestra India recordada y el mundo más colonial de nuestra ciudad. Yo pensé que las dificultades tenían que ver con los problemas sociales y afectivos de mi infancia -esa sensación de haber entrado al cine mucho después de empezada la película- y que las dificultades se desvanecerían cuando yo creciera. Lo que no sabía, aun después de haber escrito mis primeros libros de ficción -que se referían sólo al argumento y a la gente y a tratar de llegar al final y a montar bien las bromas-, era que esas dos esferas de oscuridad se habían convertido en mi tema. La ficción, elaborando sus misterios, encontrando direcciones a través de indirecciones, me había llevado a mi tema. Pero no me había llevado hasta el final.

7La India era el dolor más grande. Era un país sometido. También era el lugar de cuya inmensa pobreza nuestros abuelos tuvieron que escapar a fines del siglo XIX. Las dos Indias estaban separadas. La India política, del movimiento de la liberación, tenía sus grandes nombres. La otra
India, más personal, era bastante oculta: desaparecía cuando se desvanecían los recuerdos. No era una India sobre la que pudiéramos leer. No era la India de Kipling ni de E.M. Forster ni de Somerset Maugham; y estaba lejos de la India algo elegante de Nehru y Tagore. (Había un escritor hindú, Premchand [1880-1936], cuyos cuentos en hindi y urdu nos habrían hecho más real nuestro pasado de pueblo de la India. Pero no lo conocíamos; no estábamos leyendo así a la gente.)
A esta India personal, y no la de la independencia con sus grandes nombres, viajé cuando llegó el momento. Estaba muy nervioso. Pero nada me había preparado para el abandono que vi. Ningún otro país de los que yo conocía tenía tantas capas de miseria, y pocos países eran tan populosos. Sentí que estaba en un continente donde, separado del resto del mundo, había ocurrido una calamidad misteriosa. Pero lo que fue tan abrumador para mí, tan en primer plano, no se podía encontrar en la escritura moderna que yo conocía, ni hindú ni inglesa. En un cuento de Kipling, una hambruna en la India era el telón de fondo para un romance inglés; pero, por lo general, tanto en la escritura inglesa como en la hindú, la extraordinaria miseria de la India, cuando se reconocía, era como algo dado, eterno, algo que debía leerse sólo como telón de fondo. Y había, como siempre, quienes creían que podrían encontrar una cualidad espiritual en la miseria especial de la India.
Sólo en la autobiografía de Gandhi, La historia de mis experimentos con la verdad, en los capítulos que tratan de su descubrimiento en la década de 1890 de la miseria de los trabajadores hindúes desamparados en Sudáfrica, encontré indirectamente, y no por mucho tiempo, una crudeza de dolor que se parecía a la mía en la India.
Escribí un libro, después de haber desechado la idea. Pero no podía deshacerme del dolor. Me tomó tiempo abrirme paso a través del prejuicio y las fantasías de las ideas políticas hindúes acerca del pasado de la India. La lucha por la independencia, el movimiento contra los británicos, habían ocultado las calamidades ante los ingleses. Las pruebas de esas calamidades se encontraban por todos lados. Pero el movimiento de independencia era como la religión: no veía lo que no quería ver.
Durante más de seiscientos años después del año 1000 de nuestra era, los invasores musulmanes habían devastado el subcontinente a su gusto. Habían establecido reinos e imperios y habían luchado entre sí. Habían arrasado con los templos de las religiones locales en el norte; habían penetrado al fondo del sur y allí habían profanado los templos. Para el nacionalismo hindú del siglo XX, esos siglos de derrota eran extraños. De manera que la historia se reajustó: gobernante y gobernado antes de los ingleses, conquistador y súbdito, creyente e infiel, se hicieron uno. Frente al gran poder británico, tenía cierto sentido. De todos modos, para promover la idea de la unidad de la India, era más fácil para los escritores nacionalistas remontarse hasta las épocas preislámicas, hasta los siglos V y VII, cuando para algunos este país era el centro del mundo, y los estudiosos budistas chinos venían como peregrinos a los centros budistas de aprendizaje en la India. Ibn Battuta, teólogo y viajero musulmán de Marruecos del siglo IV, no se acomodaba fácilmente a esta idea de la unidad de la India. Ibn Battuta deseaba viajar a todos los países del mundo musulmán. Adonde iba, vivía de las dádivas de los gobernantes musulmanes, y a cambio ofrecía pura piedad árabe.
Vino a la India como si fuese una tierra musulmana conquistada. Se le concedieron los ingresos (o cosechas) de cinco pueblos, y luego -a pesar de una hambruna- de dos más; y se quedó allí durante siete años. Al final, sin embargo, tuvo que huir. El gobernante musulmán en Delhi, el mecenas mayor de Ibn Battuta, disfrutaba de la sangre, ejecuciones (y torturas) diarias en el umbral de su salón de audiencias, donde los cuerpos permanecían durante tres días. Incluso Ibn Battuta, aunque estaba acostumbrado a los modos de los déspotas musulmanes en todo el mundo, empezó a asustarse. Cuando se mandó a cuatro guardias para vigilarlo, consideró que había llegado su momento. Había estado molestando al gobernante y sus oficiales para esto y aquello, y quejándose de que los obsequios del gobernante disminuían en manos de los oficiales antes de que le llegaran. Ahora, con la inspiración del terror, se declaró un penitente que había renunciado al mundo. Hizo un ayuno de cinco días completos, leyendo el Corán de principio a fin cada día; y cuando volvió a aparecer frente al gobernante estaba vestido como mendigo. La renuncia del teólogo tocó el duro corazón del gobernante, le recordó cosas más elevadas y entonces permitió que Ibn Battuta partiera.
En la narración de Ibn Battuta, la gente local sólo se ve de manera indirecta. Eran siervos en los pueblos (propiedad del gobernante, parte de las dádivas que podían ofrecerse al viajero) o simples esclavos (a Ibn Battuta le gustaba viajar con esclavas jóvenes). Las creencias de esta gente tenían un aspecto pintoresco, pero aparte de eso no tenían ningún interés para un teólogo musulmán; en Delhi sus ídolos habían sido literalmente derribados. La tierra había dejado de pertenecer a la gente local, y no tenía ningún sentido sagrado para el gobernante anterior.
En Ibn Battuta es posible ver los principios del gran abandono de la India. Para los viajeros europeos del siglo XVII como Thomas Roe y Bernier, la miseria general de la gente -que vivía en chozas justo afuera de los palacios mogoles- ridiculizaba la pretensión de los gobernantes. Y según William Howard Russell -que informaba en 1858 y 1859 sobre el Motín de la India para The Times, y que viajó lentamente de Calcuta al Punjab-, la tierra en todas partes estaba en ruinas, mientras que la gente común *medio muerta de hambre* (de "muslos huecos") *egamente desempeñaba su trabajo humilde, sirviendo a los ingleses como había servido a todos los gobernantes anteriores. Aunque no hubiese encontrado las palabras apropiadas, de niño había pensado en la unidad de la India. Ramlila* -la obra de teatro al aire libre basada en el Ramayana que vimos actuada en un campo abierto justo afuera de nuestro pueblo- y nuestros ritos religiosos y todos nuestros modos privados eran parte de esa unidad; era algo que habíamos dejado atrás. Esta nueva idea del pasado, que me llegaba después de varios años, desenmarañó ese romance; me mostró que nuestra civilización ancestral -a la que habíamos pagado tributo de tantas maneras en nuestra colonia lejana, y que habíamos considerado antigua e ininterrumpida- había sido un desvalida antes de los invasores musulmanes como los mexicanos y los peruanos lo fueron antes de los españoles; habían estado medio destruidos.

8Para cada tipo de experiencia hay una forma adecuada, y no sé qué tipo de novela podría haber escrito sobre la India. La ficción funciona mejor en un área moral y cultural cerrada, donde las reglas son conocidas por la mayoría; y en esa área delimitada trata cosas -emociones, impulsos, ansiedades morales- que serían inasibles o quedarían incompletas en otras formas literarias.
Mi experiencia había sido muy singular. Para escribir una novela acerca de ella, habría sido necesario crear a alguien como yo, alguien con mis ancestros y antecedentes, y elaborar algún asunto que hubiese llevado a esta persona a la India. Habría sido necesario más o menos duplicar la experiencia original y no habría añadido nada. Tolstoi usó la ficción para acercar el estado de sitio de Sebastopol, para darle mayor realidad. Creo que si yo hubiese intentado escribir una novela sobre la India y hubiese montado todo ese aparato de invención, habría estado falsificando una experiencia preciada. El valor de la experiencia se encontraba en su singularidad. Tenía que presentarla tan fielmente como fuese posible.
La novela de la metrópolis, tan atractiva, aparentemente tan fácil de imitar, viene con suposiciones metropolitanas acerca de la sociedad: la disponibilidad de una enseñanza más amplia, una idea de la historia, una preocupación por el conocimiento de uno mismo. Donde se equivocan esas suposiciones, donde falta o es imperfecta la enseñanza más amplia, no estoy seguro de que la novela pueda ofrecer más que lo externo de las cosas. Los japoneses importaron la forma de la novela y la añadieron a sus propias tradiciones literaria e histórica tan ricas; no hubo desajuste. Pero donde, como en la India, el pasado ha sido arrancado, y la historia es desconocida o imposible de conocer o negada, no sé si la forma prestada de la novela pueda transmitir más que una verdad parcial, una ventana apenas iluminada en una oscuridad general.
Hace cuarenta o cincuenta años, cuando a los escritores hindúes no se les apreciaba tanto, el escritor R. K. Narayan era un consuelo y un ejemplo para quienes queríamos escribir (incluyo a mi padre y a mí). Narayan escribía en inglés acerca de la vida en la India. Esto en realidad es difícil de hacer, y Narayan resolvía los problemas pareciendo ignorarlos. Escribía de manera ligera, directa, con poca explicación de lo social. Su inglés era tan personal y fácil, tan carente de asociaciones sociales inglesas, que no había sensación de rareza; siempre parecía estar escribiendo desde dentro de su propia cultura. Escribía acerca de la gente en un pueblo del sur de la India: gente pequeña, conversaciones grandes, acciones pequeñas. Allí empezó; y allí estaba cincuenta años después. En cierta medida, esto reflejaba la vida de Narayan. Nunca se alejó de sus orígenes. Cuando lo conocí en Londres en 1961 -él había estado viajando y estaba a punto de regresar a la India- me dijo que necesitaba estar en su casa, hacer sus caminatas (con una sombrilla para el sol) y estar entre sus personajes.
Verdaderamente poseía su mundo. Éste era completo y siempre estaba allí, esperándolo; y era lo suficientemente lejano del centro de las cosas para que los disturbios externos se apaciguaran antes de alcanzarlo. Incluso el movimiento de independencia, en las calientes décadas de 1930 y 1940, ya estaba lejano, y la presencia de los británicos estaba marcada sobre todo por los nombres de edificios y lugares. Ésta era una India que parecía desafiar a los vanagloriosos e irse por su propio camino.
Las dinastías surgieron y cayeron. Los palacios y mansiones aparecieron y desaparecieron. Todo el país se derrumbó bajo el fuego y la espada del invasor, y se borró cuando el Sarayu [el río local] desbordó sus orillas. Pero siempre tuvo su renacimiento y su crecimiento. En esta visión (de uno de los libros más místicos de Narayan) el fuego y la espada de la derrota son como abstracciones. No hay verdadero sufrimiento, y el renacimiento es casi mágico. Esta gente pequeña de los libros de Narayan, que ganan dinero insignificante a cambio de trabajos insignificantes, y que están consolados y regidos por los rituales, parecen extrañamente aislados de la historia. Parece que se les dio la existencia con un soplo y al examinarlos no parecen tener ancestros. Sólo tienen un padre y tal vez un abuelo; no pueden alcanzar más atrás hacia el pasado. Van a templos antiguos; pero no tienen la confianza de esos constructores antiguos; ellos mismos no pueden construir nada que dure.
Pero la tierra es sagrada, y tiene un pasado. A un personaje en esa misma novela mística se le concede una visión simple de ese pasado hindú, y le llega en escenas sencillas. La primera es del Ramayana (ca. 1000 a.C.); la segunda es del Buda, del siglo VI a.C.; la tercera es de Shankaracharya, filósofo del siglo IX, la cuarta es la llegada de los ingleses mil años después, y termina con el señor Shilling, gerente del banco local.
Lo que omiten las escenas son los siglos de invasiones musulmanas y el reinado de los musulmanes. Narayan pasó una parte de su infancia en el estado de Mysore. Mysore tenía un maharajá hindú. Los ingleses lo pusieron en el trono después de que derrotaron al gobernante musulmán. El maharajá provenía de una familia ilustre; sus ancestros habían sido sátrapas del último gran reinado hindú del sur. El reino fue derrotado por los musulmanes en 1565, y su enorme ciudad capital (con el talento humano acumulado que la había sostenido) fue casi totalmente destruida, dejando una tierra tan empobrecida, casi sin recursos humanos creativos, que ahora es difícil ver cómo un gran imperio pudo surgir en ese sitio. Las terribles ruinas de la capital -que todavía cuatro siglos después hablaba de saqueos y odio y sangre y la derrota hindú, todo un mundo destruido- estaban tal vez a un día de distancia de la ciudad de Mysore.
El mundo de Narayan no es, después de todo, tan arraigado y completo como parece. Su gente pequeña sueña simplemente en lo que creen ocurrió antes, pero no tienen un linaje personal; hay un gran vacío en su pasado. Sus vidas son pequeñas, como deben de ser: esta pequeñez es lo que ha tenido permiso de surgir de las ruinas, con las nuevas estructuras simples del orden colonial británico (escuela, calle, banco, juzgados). En los libros de Narayan, cuando se conoce la historia, hay menos la vida de una India hindú sabia y duradera, que una celebración de la redentora paz británica.
Así, en la India, la forma prestada de la novela inglesa o europea, aun cuando ha aprendido a manejar bien lo externo de las cosas, a veces puede omitir su esencia terrible. También yo, como escritor de ficción, apenas comprendiendo mi mundo -nuestros antecedentes familiares, nuestra migración, la curiosa India medio recordada en la que vivimos durante una generación, la escuela del señor Worm, la ambición literaria de mi padre-, yo también pude empezar sólo con lo externo de las cosas. Para hacer más, apenas tuve que hacerlo, dado que no tenía idea o ilusión de un mundo completo que me esperara en algún lado, tuve que encontrar otras maneras.

9Durante sesenta o setenta años en el siglo XIX, la novela en Europa, que se desarrolló con rapidez en manos de un relevo de grandes maestros, se convirtió en una herramienta extraordinaria. Hizo lo que no podía hacer ninguna otra forma literaria: ensayo, poema, teatro, historia. Le dio a la sociedad industrial o en proceso de industrialización o moderna una idea muy clara de sí misma. Mostraba con inmediatez lo que no se había mostrado antes; y cambiaba la visión. Algunas cosas en la forma se modificarían o recompondrían después, pero el esquema de la novela moderna se había establecido y su programa estaba determinado.
Todos los que llegamos después somos derivados de ella. Ya nunca podremos ser los primeros. Podremos traer material de sitios lejanos, pero el programa que seguimos ha sido predefinido para nosotros. No podemos ser el equivalente en escritura a Robinson Crusoe en su isla, echando al aire "el primer disparo de pistola allí desde la creación del mundo". Ése (para mantener la metáfora) es el disparo que oímos cuando volteamos hacia los iniciadores. Ellos son los primeros; no lo sabían cuando empezaron, pero después (como Maquiavelo en sus Discursos y Montaigne en sus Ensayos) sí lo saben, y están llenos de entusiasmo por el descubrimiento. Ese entusiasmo llega hasta nosotros, y hay una energía irrepetible en la escritura.
El largo fragmento que cito enseguida es del principio de Nicholas Nickleby (1838). Dickens tiene veintiséis años y está en su etapa más fresca. El material es común y corriente. Ésa es la intención. Parece que Dickens acaba de descubrir (después de Boz y Pickwick y Oliver Twist) que todo lo que ve en Londres le pertenece para que él lo escriba, y que el argumento puede esperar.
El señor Nickleby cerró un libro de contabilidad que estaba sobre su escritorio y, echándose para atrás en la silla, miró con aire de abstracción a través de la ventana sucia. Algunas casas de Londres tienen atrás un melancólico lotecito de tierra, por lo general bardado con cuatro altas paredes encaladas, y observado con desagrado por montones de chimeneas, en los que languidece, año tras año, un árbol tullido, que hace un espectáculo de presentar unas cuantas hojas a fines del otoño, cuando los otros árboles dejan caer las suyas y, encorvándose por el esfuerzo, resiste, crujiente y reseco por el humo, hasta la siguiente estación... La gente a veces llama "jardines" a estos oscuros patios; no se supone que nunca se plantaran, sino más bien que son parcelas de tierra no reclamada, con la vegetación marchita del campo de ladrillos original. Nadie piensa en pasearse por ese sitio desolado, ni en convertirlo en nada. Unos cuantos canastos, media docena de botellas rotas, y otra basura por el estilo, pueden tirarse allí, cuando el inquilino acaba de mudarse, pero nada más; y allí permanecen hasta que éste se va: el mimbre húmedo tarda en pudrirse el tiempo que considere necesario: y se mezcla con la caja de desechos, las siempremuertas truncas y las macetas rotas, tristemente esparcidas por ahí: presas para intrusos de cara "negra" y polvo.
Era un lugar así que el señor Ralph Nickleby observaba... Había fijado los ojos sobre un pino torcido, plantado por algún inquilino anterior en una tina que alguna vez había sido verde, y fue dejado allí, años antes, para que se pudriera poco a poco... Después de un largo rato sus ojos se volvieron hacia una ventanita sucia a la izquierda, a través de la cual apenas se veía la cara del oficinista; cuando ese notable volteó por casualidad, le hizo señas para que se presentara.

Es delicioso, detalle por detalle, y podemos conservarlo porque sentimos, junto con el escritor, que esto nunca se había hecho antes. También significa que no puede hacerse otra vez con el mismo efecto. Perdería su aire de descubrimiento, que es su virtud. La escritura siempre tiene que ser nueva; todo talento siempre se va extinguiendo. Veintiún años después, en Historia de dos ciudades (1859), en *la escena del tonel de vino, la observación intensa de Dickens se ha convertido en técnica, impresionante, pero retórica*, con el detalle extrañamente fabricado, producto más de la mente y la costumbre que del ojo.

Un gran tonel de vino se había caído y quebrado... y estaba tirado sobre las piedras justo afuera de la puerta de la vinatería, hecho añicos como una cáscara de nuez. Toda la gente que estaba cerca había suspendido sus asuntos, o su ocio, para correr al lugar y beber el vino. Las piedras ásperas e irregulares de la calle, que apuntaban hacia todos lados y parecían diseñadas expresamente para lisiar a todas las criaturas vivientes que se les acercaran, lo había encerrado con diques en pequeños charcos; éstos estaban rodeados, cada uno, por su propio grupo o multitud a empujones, según el tamaño. Algunos hombres se arrodillaban, ahuecaban sus dos manos juntas, y sorbían, o trataban de ayudar a las mujeres, inclinadas sobre su hombro, a sorber, antes de que el vino se hubiera escurrido entre sus dedos. Otros, hombres y mujeres, sumergían tarritos mutilados de barro en los charcos, o incluso pañoletas de las cabezas de las mujeres que luego exprimían en la boca de los bebés...

Sólo la nuez hecha añicos y el tarro mutilado son como del joven Dickens. Los otros detalles no logran crear el París revolucionario (de setenta años antes); se van desarrollando más bien hacia el simbolismo de la caricatura política.
La literatura es la suma de sus descubrimientos. Lo que es derivado puede ser impresionante e inteligente. Puede dar placer y tendrá su temporada, breve o larga. Pero siempre querremos regresar a los iniciadores. Lo que importa en la literatura, al fin de cuentas, lo que siempre está allí, es lo verdaderamente bueno. Y -aunque las formas llevadas a la práctica pueden producir juegos milagrosos, como La importancia de llamarse Ernesto o Decadencia y caída- lo que es bueno es siempre lo que es nuevo, tanto en forma como en contenido. Lo que es bueno olvida los modelos que puede haber tenido, y es inesperado; tenemos que atraparlo al vuelo. La escritura con esta calidad no puede enseñarse en un curso de escritura. La literatura, como todo arte vivo, siempre está en movimiento. Es parte de su vida que su forma dominante cambie constantemente. Ninguna forma literaria -la obra de Shakespeare, el poema épico, la comedia de la Restauración, el ensayo, el trabajo histórico- puede continuar durante mucho tiempo en el mismo tono de inspiración. Si todo talento creativo siempre se está extinguiendo, toda forma literaria siempre está llegando al límite de lo que puede hacer.
La nueva novela dio a la Europa del siglo XIX cierto tipo de noticias. El final del siglo XX, saciado de noticias, culturalmente mucho más confundido, amenazando una vez más con estar tan lleno de movimientos tribales o tradicionales como durante los siglos del imperio romano, necesita otro tipo de interpretación. Pero la novela, que aún (a pesar de las apariencias) imita el programa de los iniciadores del siglo XIX, que aún se alimenta de la visión que ellos crearon, sutilmente puede distorsionar la desadaptada realidad nueva. Como forma, ahora es bastante común y lo suficientemente limitada para ser enseñable. Fomenta una multitud de pequeños narcisismos, lejanos y cercanos; éstos defienden la originalidad y dan a la forma una ilusión de vitalidad. Es una vanidad de la época (y de la promoción comercial) el que la novela siga siendo la expresión última y más elevada de la literatura.
Aquí tengo que regresar al principio. A partir del pequeño cambio colonial del gran logro del siglo XIX, a fines de la década de 1920 llegó a mi padre -tal vez mediante un maestro o un amigo- el deseo de ser escritor. Sí se hizo escritor, aunque no de la manera que él quería. Hizo buenos trabajos; sus relatos le dieron un pasado a nuestra comunidad, que de otro modo se habría perdido. Pero había un desajuste entre la ambición que venía de fuera, de otra cultura, y nuestra comunidad, que no tenía una tradición literaria viva; y los relatos de mi padre, ganados a pulso, han encontrado muy pocos lectores entre la gente de quien trataban.
Me heredó su ambición de escritura; y yo, que crecí en otra época, he logrado llevar a cabo esa ambición casi hasta el final. Pero recuerdo lo difícil que fue para mí, cuando era niño, leer libros serios; dos esferas de oscuridad me separaban de ellos. Casi toda mi vida imaginativa estaba en el cine. Todo allí estaba lejos, pero al mismo tiempo todo en ese curioso mundo operístico era accesible. Era un arte verdaderamente universal. No creo que exagero cuando digo que sin el Hollywood de las décadas de 1930 y 1940, espiritualmente habría estado bastante menesteroso. No puedo omitir esto de mi recuento de lectura y escritura. Y ahora debo preguntarme si el talento que alguna vez se invertía en la literatura imaginativa no se encontraba en este siglo en los primeros cincuenta años de la gloriosa cinematografía.
Traducción de Mónica Mansour

V.S. Naipaul, "Leer y escribir", Fractal n° 21, abril-junio, 2001, año 6, volumen VI, pp. 11-42.

TÓPICOS DEL HUMANISMO
Nº 164

Universidad Nacional
Centro de Estudios Generales
Apartado 86-3000
Costa Rica, América Latina
Teléfono 2277-3307

MIEMBROS DE LA COMISIÓN EDITORIAL
Lic. Enrique Mata
Decano, Centro de Estudios Generales
MS. Rolando Mora Celada
Vicedecano, Centro de Estudios Generales
Lic. Roberto Rojas Benavides
Msc. Gerardo César Hurtado
Presidente de la Comisión Editorial

ARTES FINALES
Jenny Segura Barboza

La Comisión Editorial de *Tópicos del Humanismo* hace saber:

1. Los artículos deben enviarse en diskette y copia impresa. La extensión de los trabajos no debe exceder de 12 páginas a doble espacio.
2. La Comisión se reserva el derecho de aceptar o rechazar los artículos, reseñas, comentarios, que se sometan a su consideración.

UNA
UNIVERSIDAD NACIONAL
COSTA RICA

Impreso en
el Programa de Publicaciones e Impresiones
de la Universidad Nacional

PRESENTACIÓN

El humanismo está en crisis. Siempre. Es como una ramificación del universo en cuanto la crisis puede modificar el entorno, lo que significa que es valedero el tiempo de espera. En la historia siempre las humanidades se ven impelidas de ser mostradas y ejemplificadas por diversidad de motivos, políticos, económicos y sociales. Es en fin que en el mundo se celebra el humanismo como una instancia del aprendizaje del ser humano, como ideal conducente a la búsqueda de la perfección en el hombre para conformar los valores y las destrezas, las ciencias y las artes. Es en cuanto ha conformado desde el Renacimiento, el aunar las artes y las letras. Toda teoría de las Artes logra expresar que el fin de una obra es la específica forma, que su belleza logra unificar la belleza en la virtud y para encontrar arte encontramos belleza por su forma y contenido. Es decir el humanismo abarcará el momento adecuado en que una teoría expresa su modo de ser en tendencias, movimientos, figuras, elementos considerados artísticos para formar aquello que es vital en el ser humano y su perfección: es la búsqueda del más allá, de aquello que todo funciona en el universo que los hombres hemos creado. Nuestro entorno se ve enriquecido con el saber y conocimiento, y con la génesis del arte percibimos que nos comunicamos. Arte y comunicación son elementos necesarios en la percepción de un quehacer humano.

Es por esto que el lector encontrará distintos puntos de vista sobre el arte. Tanto en la expresión de un arte que explora elementos diversos para lograr una síntesis de una forma universal, o en la escritura en donde se debe el pulso para atinar una forma que exprese lo humano en convivencia de lo universal con lo singular.

Créditos: PORTADA: Lobos, ilustración de Sabrina Hurtado Guevara, 2009. • CONTRAPORTADA: "Chacarita", de Fabio Herrera, 1974.