

El surgimiento de la literatura difícil

Un panorama histórico

Kjell Espemark

Traducción de Aurelio Asiain

El título de esta introducción puede sonar presuntuoso entre gente cuyo conocimiento de nuestra circunstancia histórica es extraordinario. No obstante, un breve resumen del pasado familiar, que recuerde unos cuantos supuestos previos sobre la dificultad literaria, puede ser de alguna utilidad para nuestra discusión. Aclaro que mi historia instantánea se limitará a la literatura occidental. Nos acompañan en este simposio algunos de los mayores expertos del mundo en la literatura china, japonesa y árabe, y confío en que nos den la información suplementaria.

Un punto de partida para ese resumen pudiera ser la afirmación de T. S. Eliot, en su ensayo "The Metaphysical poets", de que nuestra civilización, con su gran "diversidad y complejidad", debe producir "diversos resultados complejos": los poetas de nuestra cultura "deben" —dice— "ser difíciles". Hemos oído resonar su declaración en las literaturas de todo el mundo. En este país, las palabras de Eliot significaron un estímulo importante para la poesía experimental de los años cuarenta.

Por supuesto, la dificultad literaria no es un invento de nuestro siglo. Píndaro era muy difícil para un público acostumbrado a Homero y los poetas alejandrinos podían llevar a sus lectores a un verdadero refinamiento. El título del ensayo de Eliot se refiere además a una época anterior a la nuestra que favorecía la complejidad poética: la de los poetas metafísicos de Inglaterra, a principios del siglo diecisiete. Lo que los poetas de vanguardia de nuestra era hicieron en realidad fue emparentarse con antepasados tan gloriosos, como el mismo Eliot se alió a Donne y Marvell. Recordemos a la generación del 27, que hizo un pacto con Góngora y compañía, y a los modernistas alemanes, que se vincularon a los barrocos alemanes. De modo semejante, Adonis encontró a sus compañeros no sólo en la poesía francesa moderna sino además en la poesía árabe clásica de una clase más o menos esotérica.

Sin embargo, creo que podemos decir que los cimientos de la literatura difícil moderna fueron echados en la época romántica y, sobre todo, por los románticos alemanes. Ello puede verse, en parte, desde un punto de vista sociológico. Ian Watt atribuye "el surgimiento de la novela", según reza el título de su clásico estudio, a la aparición de un nuevo público de clase media en la Inglaterra del siglo XVIII. En cierto modo, podemos asociar también "el surgimiento de la literatura difícil" a la relación con el público lector —pero ahora en sentido contrario. La literatura esotérica que comenzó con el romanticismo no buscaba el apoyo económico de sus lectores ni estaba obligada a comprometerse. Los escritores románticos no eran ya proveedores de los reyes y las casas principales, ni abastecían tampoco a un público de clase media, como Richardson y sus colegas, que se tomaron el trabajo de articular la experiencia burguesa en una forma que satisficiera

las expectativas del cliente. Los grandes románticos encontraron normalmente un lugar seguro en la sociedad, desempeñaron diversos oficios y se convirtieron así en sus propios patrones. Más tarde, encontramos a tan obstinados solitarios como profesores, banqueros, empleados de una compañía de seguros, funcionarios de correos, etc. —como Mallarmé, Eliot, Cavafis, Kafka, Joyce, Stevens— o sencillamente como bohemios que sazonan de vez en cuando con alguna herencia suya magra existencia. Crearon su propia base económica de diversas maneras, que les permitían investigar lo desconocido, "l'inconnu", hasta el fondo. No estando obligados a adaptar sus obras a la demanda del público, con frecuencia no llegaron ni siquiera a imprimirlas. No debemos olvidar que varias de las obras mayores de nuestro siglo se publicaron póstumamente: *Der Prozess* y *Das Schloss* lo mismo que la poesía de Cavafis y de Pessoa y la parte quizá más esencial de la obra de Mandelstam.

De todos modos, la sociología no nos da la clave. Puede ser útil para explicar cómo pudieron permitirse los poetas ser difíciles, pero no nos explica por qué eligieron serlo. Hay, por supuesto, análisis sociológicos que se lo proponen. Ciertos críticos ven la literatura de vanguardia a la luz de la alienación del autor y de otras faltas sociales. No encuentro muy convincentes tales explicaciones por la vía negativa. Creo más bien que los escritores modernos han sentido, como T. S. Eliot, que se enfrentan con una experiencia compleja que debe producir resultados complejos.

En bien de nuestra discusión, deberíamos quizá recordar cómo surgió la idea de una conexión tan natural entre la forma y el asunto. Volvemos nuevamente al romanticismo. Podríamos citar a August Wilhelm Schlegel o a su seguidor Coleridge; llegaríamos a la misma fórmula favorita ya de Goethe: la forma está determinada por el contenido. Esa noción, la idea de la forma orgánica, fue para los poetas románticos un instrumento útil para acabar con la pseudoclásica demanda de formas heredadas y distinciones de género. Un siglo más tarde, la misma idea fue una herramienta empleada por la vanguardia europea, ya fuera expresionista, imagista o futurista, para romper los requerimientos convencionales como la métrica, el decoro lingüístico y la representación racional de la realidad. En Alemania Lothar Schreyer podía declarar: "Cada obra de arte tiene su ley". Y un expresionista sueco como el joven Pär Lagerkvist pudo expresar una declaración semejante: "Por supuesto, el motivo decide el carácter de la forma". Tales afirmaciones son paralelas a las tesis de Eliot, que defienden una forma complicada y chocante como la expresión genuina de una experiencia moderna compleja y angustiosa.

¿Por qué fue entonces imposible adoptar un acercamiento pragmático al problema, que dijera por ejemplo que la complicada experiencia de la vida moderna requería alguna estructura

simplificadora en aras de la comunicación, una adaptación didáctica que asegurara la mejor comprensión de un público más vasto? Aquí interviene otro dogma del romanticismo: la demanda de autenticidad. El impulso poético debía respetarse, lo mismo si tenía un origen divino que si era una chispa del genio individual. "Echt" —"auténtico" o "sincero"— es una palabra clave del romanticismo y sigue siéndolo hasta la postmodernidad. Está también en la actitud de Breton cuando excomulgaba a quienquiera que tratara de revisar o manipular los mensajes de lo desconocido. Y en Tomas Tranströmer cuando cuenta, en una vieja carta, una visión que se convertiría en una de sus "Fórmulas del viaje", aquella que comienza: "Un murmullo de voces detrás del labrador". El poeta siente que se enfrenta con un enigma y se pregunta: "Cómo puedo llevar esa escena al papel sin añadir mis palabras privadas (sin mentir)". El respeto por las voces y visiones del momento inspirado acompañó al poeta desde el romanticismo hasta nuestros días, diciéndole que no manipulara el mensaje, por grande que fuera su interés en un auditorio más amplio. La expresión debe ser fiel a su importante materia.

Hay en esto un componente específico que explica por qué el escritor no estuvo siquiera tentado a adaptar su texto a las expectativas potenciales del lector. Y es lo que yo llamaría la muerte del didacticismo en la literatura sería. Podríamos hasta indicar una fecha de ese deceso: el año de *Les fleurs du mal* y *Madame Bovary*. 1857 significó la expulsión del maestro de escuela de la poesía lo mismo que de la narrativa. Del *Ars Poetica* de Horacio al realismo socialista soviético, se había visto una excusa para la literatura en su utilidad, en su función como forma agradable de educar. La antigua sentencia "educar deleitando" fue la respuesta que Sidney encontró al ataque puritano a la vanidad del arte. La mezcla de instrucción moral y sublimidad verbal fue también lo esperado por el público aun en la época de Victor Hugo. Baudelaire rompió con todo eso. Apoyándose en Poe, hizo de la poesía su propia excusa. El autor de *Les fleurs du mal* rechazó no sólo el papel de propagador de la ética sino además la vestidura del lenguaje didáctico. Por supuesto, no fue del todo consistente. Hay, por ejemplo, varios casos de símil más aplicación en su poesía, como en el famoso doble cuadro del albatros y el poeta. Pero él estableció la regla. Sólo le quedaba a Mallarmé desterrar el "como" explicativo del lenguaje figurado. Mallarmé fue todavía más lejos en el establecimiento de la poesía como un fin en sí mismo. Recordemos su poema sobre una habitación vacía de la que el mobiliario lo mismo que el Maestro han sido eliminados. Mallarmé soñó con una poesía en la que el autor elocuente se había ido y las palabras brillantes se habían quedado reflejándose unas a otras. Con eso no borraba definitivamente el mensaje. El espejo dejado en el fondo de su habitación vacía refleja todavía las Pléyades, símbolo de un espíritu universal. Como sea, además el poema se repliega: el famoso soneto es "allegórico de sí mismo". Lo que presenciamos ahora es el avance de la meta-poesía, que se remonta a la idea romántica del arte autorreflexivo y augura a maestros contemporáneos como Octavio Paz. Con Mallarmé la poesía no sólo había roto su acuerdo con la educación; además, vino a ser absorbida por sus propias figuras en el espejo, dándole la espalda al lector.

Paradójicamente, el destierro simultáneo del elemento educativo de la narrativa tuvo consecuencias del todo dife-

rentes. Parte de la contribución de Flaubert al arte narrativo en 1857 fue su famosa declaración de que la novela debía ser objetiva y estar libre de comentarios didácticos tanto como de arrebatos líricos. Lo que Flaubert hizo en realidad fue despedir al presentador, el introductor que había estado en el escenario al lado de sus protagonistas, haciendo observaciones más o menos irónicas sobre ellos, compartiendo su gran sabiduría con el público. Este narrador entrometido había sido creado sobre todo por el autor de *Tom Jones* y desarrollado por el conferencista omnisciente de *La comédie humaine*.

Desde 1857, en todo caso, el arte tuvo que ser arte, en la narrativa lo mismo que en la poesía, y no hubo lugar para el didacticismo. Por fortuna, ello no impidió que Tolstói y muchos otros insistieran en el derecho del novelista a intervenir y ser enteramente perspicaz pero, como se sabe, el cambio en dirección de la objetividad fue obra primero de los naturalistas, con un matiz clínico, y luego de Henry James, quien modificó la demanda de objetividad con su idea del punto de vista: ahora se nos dirá exactamente *lo que Maisie sabía*, como reza el título de su novela.

No hay duda de que la transformación que Flaubert hizo de la novela escandalizó a los lectores. Como podemos inferir del alegato del fiscal en el proceso contra *Madame Bovary*, su indignación se dirigía contra un método narrativo que se atrevía a contar una historia de infidelidad sin indicar la debida reprobación moral. La falta de señales de aviso didácticas no significó, de todos modos, que la novela se hubiera vuelto más difícil. Mientras que la poesía, en su autoafirmación como arte sin otro fin que el arte mismo, comenzó un viaje hacia el exilio, el objetivo de la narrativa era tener un futuro popular, de *L'Assomoir* y *Boule de Suif* a los atestados caminos de la escritura creativa, basada en las teorías de Henry James. Como veremos, fueron más bien los oponentes posteriores a esa idea de objetividad los que pusieron en peligro la accesibilidad narrativa.

El arte narrativo se mantuvo además aparte —por algún tiempo— de dos invenciones que complicaron el asunto en la poesía. Me refiero a dos ideas centrales del movimiento simbolista. Una es la noción de la iluminación que le da al poeta inspirado acceso a lo desconocido. La otra es la idea de traducir la emoción y el pensamiento en una atrevida imaginaria sensual.

La primera idea surgió, por supuesto, en la corriente neoplatónica del romanticismo. La poesía era esa rara clase de actividad humana que podía alcanzar el Más Allá, por encima de las estrechas categorías racionales especificadas por Kant. El poeta era el *vates* iluminado, el observador inspirado de lo desconocido, pero, como canal de información tan preciosa, era también, en palabras de Novalis, el doctor trascendental, idea que podemos seguir hasta la teoría poética de Jung y su legitimación en Breton. La idea de un origen suprapersonal de la poesía apareció con frecuencia como una noción del dictado divino. Éste no implica necesariamente una elaboración difícil. Como el poeta sueco Hjalmar Gullberg, el escritor puede muy bien decirle a su alto mando: "Estoy listo. ¡Dícten!" —y seguir siendo una figura enormemente popular. Recordemos la larga sucesión de poetas de esta familia de inspiración supuestamente divina, de Novalis y Hölderlin al joven poeta soviético que le dijo al juez que pensaba que su poesía venía de Dios, poetas que no necesariamente querrían

darle la espalda al gran público. Lo importante es el grado de complicación asociativa y de desatención a las leyes lógicas y naturales. Cuando Baudelaire, en su famoso poema "Correspondances", describió a la Naturaleza ya como un templo de vivientes pilares, ya como un bosque de símbolos, decía que los mensajes provenientes de esa fuente sagrada eran "de confuses paroles", "una babel de palabras", a la vez señala a los diversos sentidos, que se respondían unos a otros como ecos prolongados de muy lejos, surgiendo en oscura y honda unidad. La vaguedad sugerente y la complejidad misteriosa de este juego de correspondencias situó decididamente a la poesía en una zona esotérica. Y la continuación de este arte iluminado, en Rimbaud, confirmó el papel del poeta como oráculo de unos cuantos. Pienso no tanto en el famoso "desorden de todos los sentidos" de Rimbaud como en su nuevo orden. En sus *Illuminations* hay fenómenos distantes en el tiempo y el espacio situados uno al lado del otro: abstracciones y cosas, cerca y lejos, vivas y muertas. Así, en "Enfance" la joven madre muerta desciende la escalinata. El hermanito, que está en la India, está en el prado de claveles. Y hay un pequeño carruaje abandonado en la espesura o que baja corriendo por el sendero. Posibilidades separadas que lógicamente se excluirían unas a otras se realizan al mismo tiempo en la poesía de Rimbaud. Este nuevo universo iluminado iba a tener una influencia muy fuerte en escritores posteriores. El público, en todo caso, había sido dejado fuera definitivamente.

¿Qué pasa entonces con la otra noción que complicó las cosas: la idea de que la emoción y el pensamiento no debían ya expresarse en un lenguaje discursivo directo sino presentarse en una atrevida imaginería sensual? Hablo ahora de lo que Baudelaire llamó el arte de traducir el alma, es decir de transmutar el sentimiento y la reflexión en el lenguaje de los sentidos. Para ilustrar esto, pocas cosas mejores que uno de los poemas de su *Spleen*, "Quand le ciel bas et lourd..." ("Cuando el cielo bajo y pesado..."). Este poema, que representa el estado de ánimo depresivo que su época llamó "spleen", muestra el estado emocional en términos concretos. La depresión se resuelve en la existencia palpable de un cielo bajo y grávido que pesa "como una losa sobre el espíritu gemiente". El día es negro. Y el sentimiento de encierro desvalido lo representa la imagen del mundo como celda de una prisión, en la que la esperanza se convierte en un murciélago que bate sus alas contra los muros y la lluvia forma los barrotes de una enorme cárcel. En ese contexto, el brote repentino de la angustia no sólo se declara en términos discursivos sino que se representa con unas campanas que de pronto saltan furiosamente, lanzando al cielo su horroroso aullido. La traducción del alma de que habla Baudelaire tiene por supuesto antecedentes: por ejemplo en Shakespeare y Dante, y sus principios se sentaron en el romanticismo. Pero *Les fleurs du mal* significa una ruptura, con la que da comienzo una tradición importante, que pasa por los místicos escenarios emocionales de Verlaine y los paisajes del alma del simbolismo y llega a las muchas declaraciones expresivas de estados mentales de la modernidad. Cuando Eliot hablaba del correlato objetivo de la emoción y envidiaba la capacidad de los poetas metafísicos de sentir el pensamiento con tanta inmediatez como el olor de una rosa, estaba en realidad haciéndose eco de las ideas de Baudelaire. La riqueza de la poesía moderna se debe, en gran medida, a la explotación de ese gran invento. Pero la

riqueza de las nuevas maneras significó además, por desgracia, una importante división entre el genio poético y el interés del público. El método baudelaireano implicaba la densidad asociativa y los cambios súbitos, basados en gran medida en metáforas audaces, todo lo cual requería del lector una penetración y una sensibilidad de veras distinta de la necesaria en la época de Byron, Tennyson, Pushkin y Hugo.

Lo mismo la mediación iluminada de lo desconocido que la libre traducción del alma a una imaginería sensual fueron llevadas a su extremo hermetismo por los surrealistas. El extraño nuevo orden de Rimbaud vino a ser entonces parte indispensable del universo poético y, al mismo tiempo, el modo baudelaireano de presentar la experiencia interior a través de imágenes sensuales se adaptó a la pretensión de registrar automáticamente los mensajes del inconsciente. Fue la ruptura final con el lector impaciente. Las cartas del Caballo cartero de Breton estaban efectivamente selladas, sin duda, y tenían un muy reducido número de destinatarios.

La revolución ininterrumpida que se inició para la poesía con *Les Fleurs du Mal* llegó a la narrativa en los años veinte y se prolongó, como sabemos, más de medio siglo. Desde cierto punto de vista, puede verse a la nueva novela como la última realización del sueño romántico de *das Allkunstwerk*, la obra de arte total, que lo abarca todo y echa por tierra todas las distinciones entre los géneros, acercándose incluso a los procedimientos de la música. Desde otro punto de vista, puede decirse que la novela usurpó el papel de la poesía.

Pero veamos primero los diversos elementos. Lo que le ocurrió al arte literario en 1922 fue, entre otras cosas, el descubrimiento de lo que Eliot, en su reseña de Joyce, llamó "el método mítico". Se refería así al modo en que en el *Ulyses* se aplicaba un patrón homérico a acontecimientos del Dublín moderno; pero, por supuesto, estaba consciente de que hacía lo mismo en *The Waste Land*, sólo que empleando material antropológico en lugar de literario, al estructurar su obra según el mito de la fertilidad. Pero aun más allá de esos desarrollos paralelos, basados en la tensión entre el mito y la realidad moderna, estas dos obras de arte revolucionarias despliegan, como sabemos, una intertextualidad insistente. Joyce rastreó laboriosamente el desarrollo estilístico de la literatura inglesa completa y Eliot dejó perfectamente claro que el conjunto de la tradición literaria europea estaba presente en su obra. Entre tales innovaciones está la bien conocida corriente de la conciencia, ilustrada sobre todo por las cuarenta páginas del *monologue intérieur* de Molly Bloom, y la nueva forma de desarrollo estructural, que puede hacer pensar en el montaje cinematográfico más bien que en el orden discursivo.

Creo, como sea, que el "método mítico" y recursos semejantes deben verse en una perspectiva más amplia. Lo que encontramos en realidad, de ahora en adelante, es la ambición de abarcar la historia entera, entretrejiendo voces del pasado y el presente, telescopiando una época en otra. Esta nueva obra de arte total, que iba a ser la meta de tantos experimentos de este siglo, recordaba de muchas maneras al nuevo orden de Rimbaud, en el que tiempos diferentes y distintas partes del mundo, vivos y muertos, como otras categorías mutuamente excluyentes, aparecen unas al lado de las otras. Quizá no fuera una coincidencia que también los momentos de iluminación de Rimbaud encontrarán un equivalente, primero, en lo que Joyce llamó "epifanías" y, luego, en muchos

ejemplos visionarios de la novela moderna. Empleando otro modelo de pensamiento que el nuevo sistema de leyes naturales de Rimbaud, podemos decir que la nueva novela tendió a ser polifónica, en el sentido de que las cosas ocurren simultáneamente en niveles diferentes en tanto que la composición es menos cronológica y discursiva que en cierto tipo de desarrollo de los temas a la manera de la música.

Como sea, no sólo las formas iluminadas de la poesía sino también la traducción baudelaireana del alma sería asimilada por la nueva novela. La traducción mental fue de interés incluso para el teatro. Del *Dream Play* de Strindberg a la visión que tuvo Beckett del hombre en su extremo rechazo final, el teatro representó las emociones humanas y las condiciones interiores de una manera semejante a la de la poesía, de *Les fleurs du mal* en adelante. Las novelas de pesadilla de Kafka y el capítulo de la *Nighttown* de Joyce dieron inicio a un desarrollo correspondiente en la narrativa.

Esta nueva forma compuesta, que buscaba a tientas el grado total y trabajaba con la simultaneidad, la estructura musical, los momentos de iluminación y la materialización sensual de la vida interior, iba a ser, como sabemos, de enorme importancia para lo que siguió, en Faulkner lo mismo que en Claude Simon y los novelistas latinoamericanos. No parece haber obra importante en este periodo que no haya sido afectada. La nueva naturaleza del tiempo es tan obvia en, por ejemplo, *La Gloire de l'Empire* de Jean d'Ormesson como en *Terra nostra* de Carlos Fuentes. ¿No podríamos añadir a la tradición de la traducción baudelaireana del alma la encarnación que hace William Golding de las negras profundidades subhumanas en *Darkness Visible*?

En realidad, un buen número de las grandes novelas de nuestro tiempo son poemas extensos más bien que narraciones en el viejo sentido. Quizá el ejemplo más evidente sea *Finnegan's Wake*, pero en este punto son de interés muchas obras de menor complejidad. Hermann Broch veía su *Tod des Vergeil* no como una novela sino como un poema, y no sería menos pertinente situar *Cien años de soledad*, *Les Géorgiques* y *Mazurca para dos muertos* en la misma categoría poética. Para el grueso del público este gran cambio, que comenzó en los años veinte, significó un golpe tan serio como el causado por la poesía baudelaireana y simbolista. La narrativa comenzó su explotación de las nuevas riquezas unas seis décadas más tarde, pero se encontró con el mismo problema: la reorientación significó que el contrato tácito con el lector se había roto.

Otra línea del desarrollo de la narrativa hacia la complejidad impopular puede verse en la reacción contra el ideal impersonal que dice que no hicimos sino pasar de Flaubert a Henry James. ¿Por qué no podría el autor permitirse intervenir en su historia cuanto quisiera? ¿Y por qué tendría que tratar de mantener la ilusión de que el mundo encuadrado es la realidad y no un espacio artificial en el que el escritor le habla a un oyente, o está precisamente absorto en su escritura de un libro? Ha habido todo el tiempo una corriente subterránea en la narrativa que parte de *Tristram Shandy*: algunos escritores no sólo actuaron como presentadores de sus protagonistas y como narradores omniscientes sino que, en realidad, dejaron que el comentario eclipsara al relato, al punto de convertir a la novela en una mezcla extraña, incluso autorreflexiva, de narración y ensayo. Este linaje, que se inicia con Laurence

Sterne, puede seguirse a través del *Wilhelm Meister* de Goethe y sus numerosas contrapartes en el romanticismo —la de Kierkegaard no es la menos importante— hasta el Goethe de nuestro tiempo: Thomas Mann. En novelas como *Der Zauberberg*, lo mismo que en *Der Mann ohne Eigenschaften* de Musil, el ensayo dio lo mejor de la narrativa. Este desarrollo fue especialmente importante para la literatura sueca: dos de los novelistas más importantes aparecidos en los años cuarenta, Lars Ahlin y Lars Gyllenstein, rechazaron el ideal literario honrado por la tradición de James y de Flaubert. Ahlin repudió todos los llamados a la ilusión literaria y aprendió explícitamente un diálogo con sus lectores. Gyllenstein pudo aun darle a *Senilia*, una de sus novelas, la designación genérica de "Ensayo mímico". Sterne ha vuelto de verdad al firmamento y, desde lejos, es el inspirador de una nueva clase de complejidad, en la que la narración y el comentario forman una relación intrincada, no pocas veces entregada —como la metapoética— a la autorreflexión.

Ahora bien: lo mismo la importante posición del ensayo que el simultáneo estatuto de la poesía en la nueva novela son, para los voceros de la obra de arte total, manifestaciones del anhelo de destruir todas las distinciones de género. Es perfectamente natural que las encontremos juntas también en muchas novelas recientes. Flaubert eliminó los comentarios y lo que llamaba arranques líricos. Ambos han vuelto de nuevo en la nueva novela, con más fuerza que nunca.

Este esbozo de cien años de soledad artística, de Baudelaire en adelante, podría terminar preguntando si la historia nos da una esperanza de reconciliación con el público. Todos sabemos que sí. Con el tiempo, las violaciones de la norma han llegado a ser parte de la norma. Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé se convirtieron en clásicos y en elementos indispensables para la formación literaria. De la misma manera, quienes echaron por tierra las expectativas en diversos campos artísticos —un Picasso, un Bartók y un Kafka— se han vuelto ahora componentes inapreciables del canon, que atraen a un público cada vez más amplio.

Al mismo tiempo, podemos encontrar en la historia muchos intentos de llegar a un acuerdo. Incluso hemos visto retroceder al implacable papa del surrealismo a posiciones más ortodoxas, en los años cuarenta. Más importante, como sea, es que los poetas mejores de la generación siguiente, al administrar la herencia surrealista, adaptaron sus métodos a fines más expresivos, explotando la nueva libertad asociativa y las oportunidades que ofrecían las imágenes de alto voltaje, pero con el propósito de representar la realidad mental en una forma menos hermética, tendiendo así en realidad una mano al lector renuente. Entre los poetas de esa generación, podemos mencionar a García Lorca y Alexandre, Neruda y Elytis. Y podemos citar a Tomas Tranströmer como representante de una generación aun más joven de adaptadores: emplea el material de los sueños en una forma inspirada en los surrealistas pero con resultados que encuentran naturalmente su forma en más de treinta lenguas, pues no sólo inspiran a numerosos poetas, de Joseph Brodsky a Bei Dao, sino que alcanzan además a un público enorme. No olvidemos que hasta el arte más hermético puede funcionar de esta manera como una suerte de investigación básica que puede ser llevada gradualmente a aplicaciones de aceptación general.

Puede decirse que estos y muchos otros poetas trabajan de maneras que pueden resumirse en la fórmula de Harry Martinson: "la segunda simplicidad", que se refiere no a una simplicidad inmediata primitiva sino a una clase más restringida de simplicidad, que sólo puede alcanzarse trabajando uno mismo a todo lo largo de los túneles y laberintos de la complicación.

En cuanto a la narrativa, hemos visto otros intentos de reconciliación, como la renovación del relato en medio de una perspectiva grandiosa y de momentos de iluminación: en la novela latinoamericana tenemos muchos ejemplos. Otros esfuerzos por llegar al lector se encuentran en la narrativa seria que adopta los patrones narrativos de la novela policiaca y la ciencia ficción, y la que salva el abismo con ayuda de la televisión. Volveremos a esos temas durante el coloquio.

Puede ser que el verdadero problema del futuro no esté ni en la dificultad de los escritores serios ni en la indolencia de su público potencial. Con el tiempo, la desalentadora exclusividad de los artistas se tornará en familiaridad, al tiempo

que el lector inteligente y sensible requerirá una literatura que tome en serio la experiencia moderna y los problemas eternos y los trate con un lenguaje cuya opulencia no tenga equivalente en la televisión ni en los otros medios. A mi modo de ver, el verdadero problema que aparece en una perspectiva histórica es que la generación heroica de la literatura de vanguardia y la generación siguiente de poderosos administradores de las conquistas puede resultar que no tengan los debidos sustitutos. En Francia, el genio se ha ido desde hace tiempo a la filosofía, la historia y la crítica literaria más bien que a la poesía y la narrativa. Tendencias parecidas pueden verse en Alemania y otros países. El verdadero peligro es que la época de la literatura difícil llegue a parecer una edad de oro que llegó a su fin porque el genio encontró otras aplicaciones, abandonando el escenario a lo que Hans Magnus Enzensberger ha llamado "la vanguardia de la mediocridad". Creo que esa posibilidad es un verdadero desafío para cualquier discusión de la situación de la literatura difícil hoy. □



Julio Balan, *Picazón*.