

A veces a Fo se le va la mano, y se le escapan opiniones que pasaban por aceptables hasta hace nada y que ahora resultan repugnantes. Dice: “No se puede negar que Mao fue un gran estadista, capaz de intuiciones extraordinarias, al grado de subvertir con fuerza y genialidad todo un viejo sistema opresor. El problema es que, en todas partes, la burocracia consigue hacerse más fuerte que cualquier tensión hacia lo nuevo, y lo bloquea todo.”

Lo que no se puede negar, verdaderamente, es que Mao es uno de los mayores asesinos de la historia: y no hay forma de justificar sus crímenes ni de encontrarle la gracia.

Es estúpido citar nombres en la controversia de los Nobel (un premio a menudo sin rumbo que no ganaron ni Joyce ni Proust ni Borges y que todavía no han ganado Vargas Llosa o Philip Roth, y que tampoco ganaron dos dramaturgos muy superiores, como Bernhard o Dürrenmatt), pero es el propio Fo quien se jacta de su triunfo, que sin duda le ha dado una legitimidad literaria que no tenía, y de sus compañeros. A Giuseppina Manin le dijo: “Ízalo al mismo pedestal que Canetti o Brodsky, Montale, Camus, Pirandello y Pasternak. Faltó poco para que a más de uno le diera una patalita.”

En el pedestal, el bufón ya es rey. Y la gracia de Dario Fo, si la tenía, ha dejado de tener gracia (si la tenía, que para mí no la tenía) y se ha vuelto solemne. Alienado, como Napoleón en Santa Elena. —

— FÉLIX ROMEO

JOSÉ SARAMAGO NOBEL 1998



“**P**ero esta ceguera es tan anormal, tan fuera de lo que la ciencia conoce, que no puede durar para siempre, ¿Y si nos quedamos así para toda la vida?, ¿Nosotros?, Toda la gente, Sería horrible, un mundo todo de ciegos, No quiero ni imaginarlo.”

Este diálogo se adjudica a dos personajes en *Ensayo sobre la ceguera* (1995), novela de José Saramago (Aznihaga, 1992). Una epidemia de ceguera se expande entre los habitantes de una ciudad. Pero ¿es esa la historia verdadera del libro?

Sus personajes —lo descubrimos pronto— no existen ni importan por sí mismos sino en tanto títeres a los que una voluntad superior sujeta a un destino inusitado. Carecen de un devenir previo que haya dado lugar a la gestación de una realidad interna que esté siendo puesta a prueba por la calamidad que, mágicamente, ha incorporado sus vidas a un plano incomprensible. A diferencia de lo que pasa con los personajes de Coetzee, el mal que sufren nunca los lleva a confrontar parcelas no discernidas de su existencia. Ejemplifico aquí con

el diálogo edificante entre una joven y un hombre que han tenido un enfrentamiento:

La muchacha de los lentes [...] se acercó lentamente, contando las camas. Incluyó la frente, extendió la mano [...] y después, habiendo alcanzado, sin saber cómo, la mano del herido, que ardía, dijo, pesados, Le pido perdón, la culpa fue toda mía, no era necesario hacer lo que hice, Olvídelo, dijo el hombre, son cosas que pasan en la vida, yo también hice lo que no debía haber hecho.

Sus reacciones son elementales, sin gradaciones ni multiplicidad, sin viso introspectivo ni caracterización particularizada: con facilidad antidramática pasan del tropiezo a la contrición, como si “toda la gente” pudiera mostrar idénticos temperamentos. Lo suyo es, y no creo exagerar, sorprenderse por lo inusual de su ceguera. Esto nos llevaría a una primera afirmación: en los peores libros de Saramago —y *Ensayo sobre la ceguera* descuellan en ese grupo— no hay personajes. Porque tampoco hay novela.

Antes corrijamos. Hay un personaje en buena parte de la ficción de Saramago. Es el narrador omnisciente, uno que abusa del plural mayestático y se descubre tan “reflexivo” cuanto irónico. En una época literaria como la nuestra, que se ha sorprendido por el auge de la primera persona en la novela, Saramago presenta una voz que podría ser vista como una parodia posmoderna del narrador decimonónico. Veamos un párrafo de *El hombre duplicado* (2002):

Un paréntesis urgente. Hay situaciones en la narración [...] en que cualquier manifestación paralela de ideas y de sentimientos por parte del narrador, al margen de lo que están sintiendo o pensando en ese momento los personajes, debería estar terminantemente prohibida por las leyes del bien escribir. La infracción [...] puede conducir a que el personaje, en lugar de seguir una línea autónoma de pensamientos y emociones coherente con el estatuto que le fue conferido [...], se vea asaltado de modo arbitrario por expresiones mentales o psíquicas que, procediendo de quien proceden, es cierto que nunca le serían del todo ajenas, pero en un instante dado podrían revelarse como mínimo inoportunas y en algún caso desastrosas.

Sería torpe no acusar recibo de la ironía y el guiño metaliterario. También sería desleal no añadir que párrafos de ese tenor pululan en *El año de la muerte de Ricardo Reis* (1984), en *El evangelio según Jesucristo* (1991), en *Todos los nombres* (1997), en *La caverna* (2000). Y, más aún, sería condescendiente no advertir que ciertas participaciones caracterológicas del narrador —a diferencia de lo que sucede en la obra de Daniel Sada— resultan, muy a menudo, “inoportunas y desastrosas”.

La ironía y el talante metaliterario, se supone, disolverían cualquier sospecha de ingenuidad o unidimensionalidad. Por

el contrario, todo lo complicarían, lo enriquecerían: está la realidad y la conciencia —así decimos—, está la trama y su comentario. Sin embargo —y aquí he de subrayar, como si fuera necesario, que se trata del testimonio de *mi* lectura—, esta voz agota pronto su ironía y, a diferencia de lo que pasa en la obra de Luisa Valenzuela, resbala, nauseantemente, en lo autoparódico. Cada cuatro líneas escupe lugares comunes y falsas epifanías. Unas líneas de *El viaje del elefante* (2008) dan fe de cómo los juicios doxales pueden caer en lo tópico: “en aquella época no eran conocidas, ni imaginables, las virtudes seccionadoras de las sierras metálicas con el vanadio y el molibdeno, hoy fáciles de encontrar en cualquier cuchillo de cocina, lo que demuestra cuánto hemos progresado en la buena dirección”. Superado el chantaje, ¿hay aquí algún extrañamiento, una “complicación” en la forma en que vemos el tema de la violencia? Antes bien, se revela una ironía retrógrada —sé que tal apareamiento de sustantivo y adjetivo es muy poco posible—, habida en función del rol sapiencial, casi de sacerdote laico, que distingue al narrador.

Me explico: esa ironía no está para incomodar a nadie. No para enfrentar al lector, ni perturbarlo. Sino para sugerirle una amable y consoladora lección “humanista”. Hacer el enjuiciamiento de la Iglesia católica, el Estado o el mercado, como si ese gesto tuviera un valor literario en sí y fuera efectivamente subversivo, responde no a una vocación visceral de crítica sino a la concepción predecible del *bomme de lettres* que no se ha enterado de una cosa: toda crítica de los poderes establecidos que no pase por la crítica del individuo, en tanto copartícipe de las taras de su conglomerado social, es maniquea; es decir, oportunista. Hasta Joseph K. llega a dudar de su inocencia.

En libros lamentables como *La balsa de piedra* (1986), *Ensayo sobre la lucidez* (2004) y *Las intermitencias de la muerte* (2005), el novelista baja de la escena y la cede al panfletario que se orina sobre el cadáver de Swift y la tradición satírica de Occidente, explotando una forma chata de la imaginación: un buen día la península ibérica se desprende de los Pirineos y, vuelta isla en movimiento, se lanza al Atlántico; un buen día la gente vota en blanco y pone en jaque a la corrupta democracia; un buen día la Muerte deja de hacer su trabajo y la Iglesia, el Estado, las mafias caen en crisis. Así de fácil. Porque sí. A ver qué resulta: no para que, a diferencia de lo que sucede al leer a Imre Kertész, el lector se adentre en embarazosos temas morales (la geografía y la cultura como un doble fatal destino, el peso político y social del individuo, las relaciones entre mortalidad y poder), sino para que alcance el consuelo, merced a la burla común del resentido que se asume carente de cualquier fisura moral que pueda explicar también la inmoralidad ajena. Eso que los convenencieros llaman “la compasión con la que José Saramago observa las flaquezas humanas” (el delito es de un redactor de solapas) no es sino tibieza y aun demagogia, pues el individuo —cualquier lector— es aquí intocable: una víctima posible observada con complacencia, adulada por un narrador que dispensa Juicios Profundos y quien, a diferencia de lo

que sucede en la obra de Kenzaburo Oé, nunca se aproxima al laberinto del personaje para hurgar en sus zonas turbias y exponer contradicciones que sugieran un vislumbre arduo de los conflictos.

No es que su falla se encuentre en no ser lo que, a ojos vistas, jamás pretende Saramago que sea: una voz neutra que deje los reflectores al personaje. Es decir, chejoviana. No así estrictamente. El autor ruso escribió: “No he adquirido una perspectiva política, ni filosófica ni religiosa sobre la vida [...] Tengo que limitarme a las descripciones de cómo mis personajes aman, se casan, tienen hijos, hablan y se mueren.” Saramago crea una figura narrativa cuyo fracaso no viene de intervenir sino de que sus intervenciones (a diferencia de como lo hacen, y muy bien, George Eliot o Robert Musil) traen anexas demasiadas certidumbres filosóficas y políticas que anulan a sus entes de ficción.

Podría argumentarse que Saramago es consistente al apartarse de las expectativas novelísticas modernas, que arbitrariamente exijo aquí como paradigma. O que libros como *Casi un objeto* (1978), *Memorial del convento* (1982) y *El cuento de la isla desconocida* (1998), en los que la creación presume de consistencia dramática, visualización concreta y poder emotivo, bastan para darle un sitio privilegiado. La crítica sería menos sospechosa si la ubicamos en el terreno que al autor le atañe: lo sapiencial. Diríamos: Saramago no busca crear personajes, pero su narrador posmoderno cuenta historias de sesgo alegórico que mucho dirían del hombre contemporáneo. Es decir: la trama sobre gente de súbito ciega no importa; importa *Que Nos Deje Una Reflexión Profunda*: “Ah, todos estamos ciegos sin darnos cuenta, mira nomás qué cosa.” Esta vena sapiencial, de repente compitiendo con la de Salomones actuales como Paulo Coelho, ¿es efectiva? ¿Para qué? Me temo que tal abaratamiento lineal de la imaginación significa ver al lector como un menor de edad intelectual, a quien hay que ahorrarle la complejidad de lo viviente y a cambio suministrarle juicios de una frase, a la manera de los eslóganes utilizados para publicitar películas de Hollywood. Pues las historias saramaguianas usualmente comportan una reducción cuasialegórica: no dicen en sí, sino que quieren decir otra cosa —que, a diferencia de lo que sucede en la obra de Kafka, resulta ser unívoca, elemental y chantajista. El éxito de esta ficción “sapiencial” hablaría no de un agotamiento de las formas introspectivas de la narración, sino de la mayor comodidad que significa que un autor trabaje por nosotros y en vez de novelas redacte encíclicas progresistas.

En el prólogo de *La línea de sombra* Joseph Conrad afirma: “El mundo de lo viviente contiene suficientes maravillas y misterios así como es; maravillas y misterios que actúan sobre nuestras emociones e inteligencia de formas tan inexplicables que casi se justificaría concebir a la vida como un estado encantado.” Y añade: “Lo meramente sobrenatural [...] es la fabricación de mentes insensibles a las delicadezas íntimas de nuestra relación con los muertos y los vivos, en sus incontables multitudes [...] un abuso de nuestra dignidad.” Leer

buena parte de los libros de José Saramago es acercarse a una imaginación sin conocimiento de las “maravillas y misterios” del “mundo de lo viviente”, un proceder fútil y desarmado del sueño ficcional que desaprovecha, en aras del adoctrinamiento pseudohumanista, una de las posibilidades mayores de la novela: la exploración de las acciones particulares —a diferencia de lo que sucede, y muy bien, en más de un libro de António Lobo Antunes. —

— GENEY BELTRÁN FÉLIX

J.M.G. LE CLÉZIO NOBEL 2008

*Era tan blando, tan blando, que para no ver en el cielo
las nubes de la Discordia ponía en su ventana flores de papel,
recortes de periódico y absurdos optimismos.*

Carlos Díaz Dufo hijo



Esto se oye:

Que es un hombre versátil. Que escribe lo mismo novela que cuento y ensayo y memorias y relatos infantiles. Que, en una primera etapa, publicó obras precoces y experimentales, deudoras del *nouveau roman*, y dos o tres distopías marcuseanas. Que ahora trabaja elegantes textos autobiográficos.

Puede ser, y de hecho así parece: sus primeras novelas (*El diluvio*, 1966, por ejemplo) son radicales y están menos fechadas de lo que se murmura; redactó un par de ensayos de divulgación sobre las culturas prehispánicas (*La conquista divina de Michoacán*, 1985, y *El sueño mexicano o el pensamiento interrumpido*, 1988) y una biografía, irrisoria, de Diego Rivera y Frida Kahlo; entre sus libros más recientes se cuenta una pequeña joya, *El africano* (2004), memorias de su infancia en Nigeria.

Pero hay, desde luego, un problema: entre esta obra y aquellas primeras novelas median, por lo menos, treinta años. ¿Que cómo ocupó ese tiempo nuestro autor? Escribiendo sus novelas más celebradas y distintivas: casi todas ubicadas en el Tercer Mundo, casi todas ecologistas, casi todas bienintencionadas; casi todas deplorables.

A ver. Lo primero que sorprende en Jean-Marie Gustave Le Clézio (Niza, 1940) es una paradoja: el hombre ha gastado su vida escribiendo novelas y, sin embargo, tiene una idea bastante banal de la novela. Cuando se le pregunta, confiesa, emocionado: las novelas no cambian el mundo, las novelas cuentan historias, las novelas son una feliz evasión. Si uno escarba un poco en sus obras, encuentra la misma, fofa poética: la novela como género sentimental, como pila de impresiones, como muestra de formas sensoriales, pretendidamente líricas. Lejos está la narrativa francesa más pensante —de Valéry a Péric

Michon—, y lejos el rigor, casi opresivo, del *nouveau roman* que alguna vez imitó Le Clézio. Lejos, también, la noción de la narrativa como conocimiento y las exploraciones radicales de la realidad. Lo que impera aquí —al parecer desde *Les géants* (1973), claramente desde *Desierto* (1980)— es la candidez, cierto antiintelectualismo: una concepción puramente hormonal de la narrativa. ¿Es necesario decir que no hay manera de escribir obras potentes con una poética tan blanda?

Desde luego que las peores novelas de Le Clézio, concebidas de ese modo, carecen de tensión intelectual. Es inútil esforzarse: uno no encontrará un aforismo, una idea finamente pulida, entre sus frases. Tampoco es fácil hallar, entre tantas imágenes, un plan, un firme trazado conceptual de las obras. Si hay hallazgos, no son intelectuales; y a menudo no hay hallazgos. Antes que ideas, abundan los prejuicios morales —el campo inocente y la ciudad corrupta, el civilizado rapaz y el buen salvaje. Además, eso: no hay vigor intelectual en estas novelas porque no hay, entre sus tapas, un examen severo de la realidad. Si Le Clézio sitúa una de sus ficciones en Mauricio, no es para explorar la isla sino para elogiarla; si la ubica en París, es para censurar la ciudad —y, de paso, todas las ciudades occidentales. O el aplauso o el escupitajo, rara vez el cuestionamiento de la realidad elegida. ¿Cómo esperar, entonces, que cuestione los medios literarios que emplea? En sus libros sencillamente no ocurre eso que Theodor Adorno —más exigente que la Academia Sueca— demandaba a toda novela contemporánea: dejar de aplaudir a este o aquel personaje para tomar partido contra la *representación* literaria.

Se dirá que nada de esto es grave, que Le Clézio es un autor vitalista, que desdeña el pensamiento porque favorece la experiencia. Todo ello es cierto, y también esto: Le Clézio es un vitalista mediano. Aunque ha viajado y acumulado vivencias en distintos continentes, refiere dudosamente la experiencia. En primer lugar, esta parece llegarnos deformada, algo inane, tapizada de juicios morales. Ocurre que los sucesivos narradores, al contarnos las anécdotas, a menudo las falsifican o distorsionan o empobrecen. Los niños de *Onitsba* (1991) y *El pez dorado* (1997), por ejemplo: nos cuentan sus vidas en África y, en vez de ofrecernos una visión infantil del continente, terminan volviendo infantil lo que describen. Alguien (¿Billy Wilder?) dijo alguna vez que las buenas comedias no necesitan dulcificar el mundo para volverlo habitable. Las novelas menos afortunadas de Le Clézio practican la suerte contraria: la falsificación de la realidad para conmovir a los lectores.

Para ser un aventurero, Le Clézio es algo pudibundo. Aunque conoce íntimamente ciertas culturas, hay cosas que prefiere no contarnos. Cuando se ocupa de, por ejemplo, las islas Mascareñas en *Viaje a Rodrigues* (1986), o de cierto México en *Urania* (2006), se obstina en registrar su belleza, su vitalidad, pero casi nada dice de su fealdad y ruina. Es mucho el esfuerzo que invierte para describir la felicidad y bondad de esta gente y poco el que dedica a narrar sus conflictos, sus defectos. Dicho de otro modo, la paleta de colores con que describe esos sitios es