

NO HA DE SER

Por Noe Jitrik

Joseph von Weissekop, personaje central y acaso único de *Alquimia del amor*, extraña novela de tenues e infinitas incidencias, a veces, por qué no decirlo, tediosas y algo gratuitas, oculta celosamente un secreto; diría aún más: la trama, que asombra por su simplicidad, se articula en realidad sobre la obstinada negativa de Weissekop (que en algunos momentos, aparentemente inmotivados, es presentado sin el “von”) a declarar lo que a todas luces oculta y que parecería tremendamente importante, y traumático, para él. Me permito sentir, apenas, que hay una presencia de Henry James en esa constante lucha por “no” decir, aunque en cuanto a vigor y a sutileza *Alquimia del amor* no pueda ni remotamente hacerle sombra a, por ejemplo, *Las alas de la paloma*, texto no excesivamente celebrado por los amateurs del relato psicológico.

Venciendo el aburrimiento que me provocaba, en la lectura, tal exceso de pudor, logré llegar al final, más por disciplina que por interés y allí me enteré de algo que ya sospechaba, a saber, que el secreto no era tan terrible ni su revelación engeñecedora; se trataba, meramente, de una vaga e intrascendente historia de usurpación que en su momento no había verdaderamente marcado a nadie y que nadie, ni siquiera Weissekop, recordaba; no obstante, Weissekop logra un instante de grandeza, cuando, al morir, lleva a cabo otra usurpación, totalmente inconsciente; parafraseando a Proust sin saberlo, exclama, con suspirado acento: “Y pensar que por algo que ni a mí mismo me conmueve perdí los mejores años de mi vida”. El sentimiento de usurpación, por lo tanto, no era vano, sólo que su fertilidad (narrativa) estaba en otra parte. Sea como fuere, como lector, este patético final se me aparece contradictoriamente como un comienzo, modulación insinuada de un tema que me cuesta abordar y que no tiene solamente raíces literarias.

Por lo pronto, a nadie se le ocultará que *Alquimia del amor* acaba de ser inventada por mí, siguiendo en gran medida una estratagema de Borges: ocultarse en la invención por dificultades con la realidad; lo original,

desde luego, del procedimiento, se agota en Borges, en mi caso es una vil imitación puramente práctica que no me lleva a crearme Borges como entiendo que ocurre con los infinitos glosadores-imitadores que se sienten embriagados de adverbio, que obtienen algo de su grandeza porque lo elogian “contra” los interlocutores coyunturales que quieren mantener la cabeza fría y la personalidad intacta. La estratagema me sirve para hablar de los “secretos terribles” que en estos días se me precipitan en la vida y en la literatura. Alberto Vanasco (que no es un invento sino un querido amigo y un talentoso escritor, autor de *Sin embargo Juan vivía*, primera novela objetivista latinoamericana que José Emilio Pacheco y Vicente Leñero deben conocer, aunque seguramente Elizondo no) observa, a propósito de Roberto Arlt, que en expresiones, por otro lado muy frecuentes, tales como “palideció intensamente”, el autor de *Los siete locos* ha seguido sin duda una lección de Dostoievski que pone un énfasis muy especial en la súbita palidez que manifiestan sus personajes cuando algún interlocutor va demasiado lejos en un diálogo, cuando un interlocutor pone, seguramente, el “dedo en la llaga”. ¿Surgimiento de una culpa? En todo caso, tanto en Arlt como en Dostoievski “ponerse pálido” tiene el carácter y el valor de un indicio que no necesariamente tiene un desarrollo: la grandeza de ambos escritores consiste, justamente, en que no hay una casualidad de la culpa, las cosas son como son, malas, no tienen un origen nítido, hay que convivir con ellas y padecer lo que la culpa genera.

La “extrema palidez” supone, entonces, que hay algo que es vano ocultar y eso no puede ser sino un secreto: ¿haber sido despedido del seno materno? (Melanie Klein), ¿haber sido amenazado? (Freud). Weissekop advierte, en el lecho de muerte, que su vida transcurrió en el cuidado de su secreto, Erdosain no lo aguanta, le revela en memorable confesión a la Coja que su padre lo humillaba y que es eso, precisamente, lo que no puede decir; en Dostoievski hay una relativa exención de la culpa, ni siquiera es necesario invocar algo más que un amor que revierte el silencio y lo torna perdón y recomienzo: en Arlt tragedia laica, industrial (de la época industrial y subdesarrollada), en Dostoievski

* Fragmento inédito de *El callejón y las salidas*.

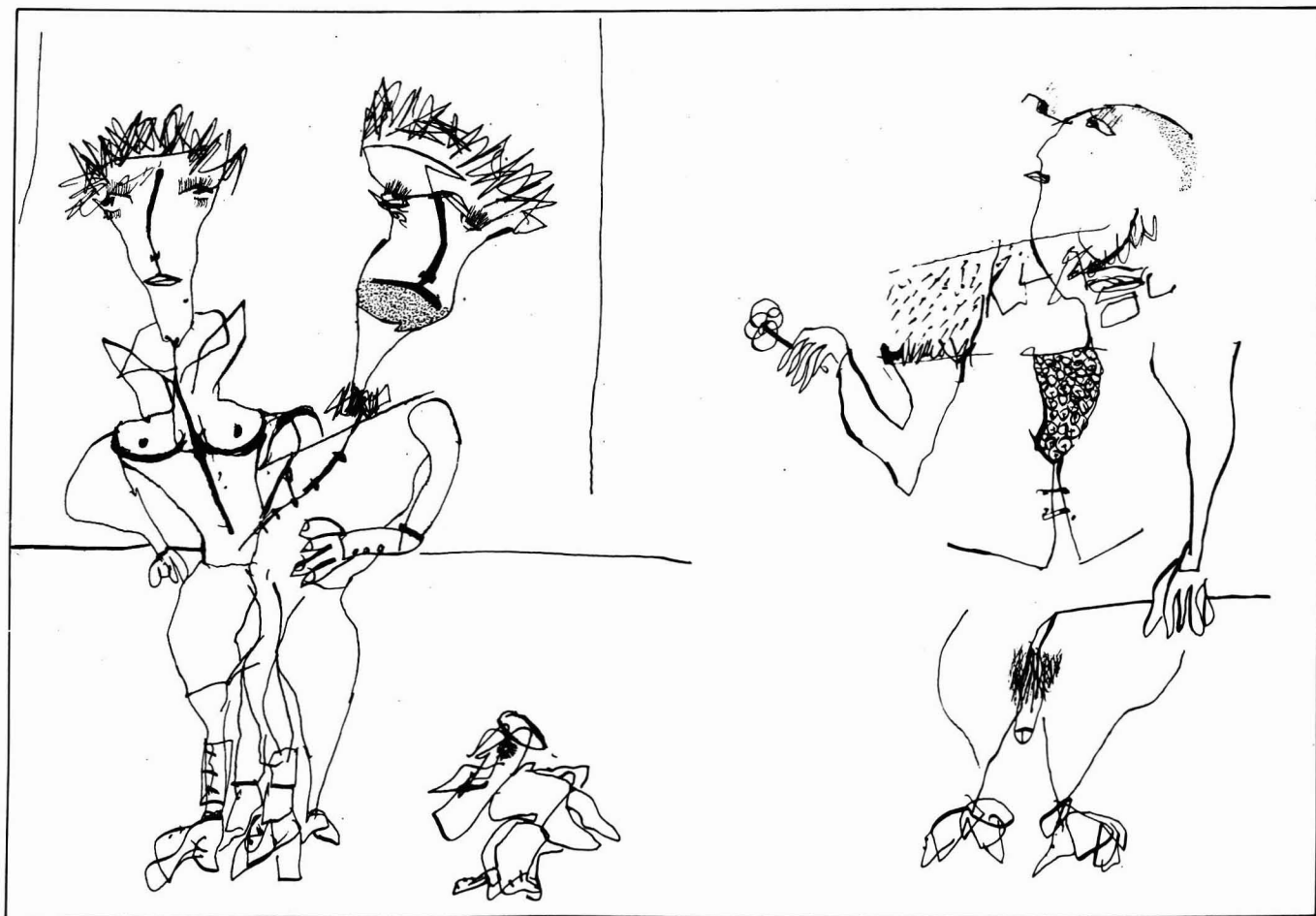
PARA TANTO

tragedia religiosa, rural (precapitalista).

Ahora bien, lo que me pasa a mí es que siento como que no es para tanto. Sentimiento desagradable, desmitificador, reductor, que me preocupa porque nada hay tan estimulante como considerar que algo es "terrible" o "estupendo" como suele decir David Viñas en muchos de sus textos; al mismo tiempo no puedo dejar de tener en cuenta la observación de Borges sobre Lovecraft de quien se desinteresa porque, precisamente, nunca deja de preceder una descripción del objetivo "terrible" o "espantosa" o "repugnante".

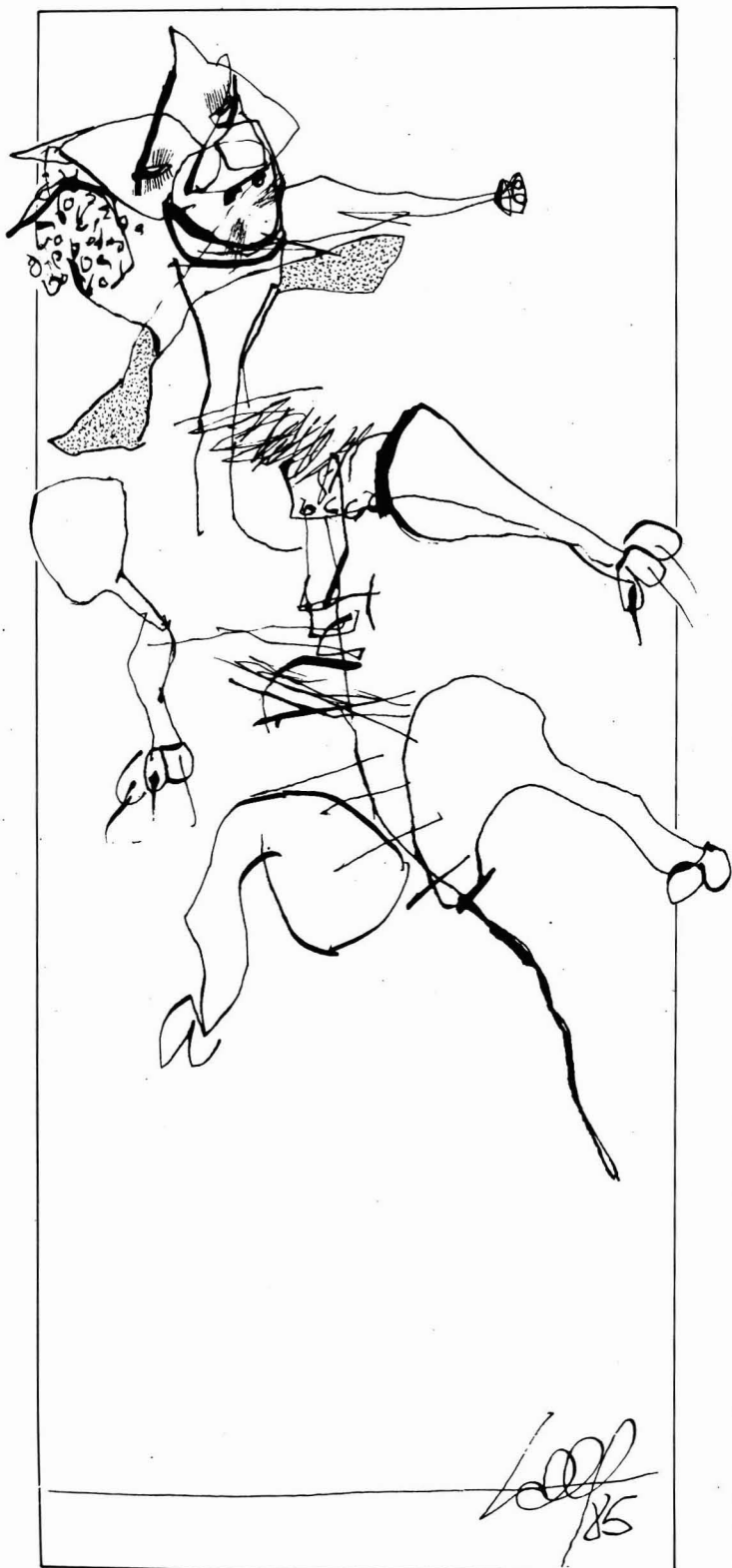
Volviendo a mi propio "no ha de ser para tanto" tengo la impresión de que fui marcado, para llegar a esa actitud, por una reflexión que sobre la tragedia de

Otelo hizo hace años León Rozttchner: si Otelo se hubiera psicoanalizado cuántas cosas se habrían evitado, sobre todo la cruel muerte de Desdémona, a la que ambos imaginamos como un depósito de delicadeza, de dulce fragilidad, de inocencia no exenta de un erotismo como el que puede estimularnos a nosotros, a gente como nosotros. Es obvio que si Otelo hubiera poseído la clave de su mal, si su "secreto" se hubiera develado ni Desdémona habría muerto ni la tragedia, como tal, tendría sentido; se podría pensar que la esencia de lo trágico es la ineluctabilidad del cumplimiento de los términos de un conflicto, términos que por cierto conocemos; si la tragedia existe es porque existe una coherencia y una predeterminación: instalados en ellas,



sobre todo en la coherencia, no se puede esperar que las cosas salgan bien y, por el contrario, las cosas salen bien, o sea se evaden de la tragedia, cuando la incoherencia instala sus reales, cuando reprimimos las exigencias de la lógica interna para aceptar las de la lógica externa. Tal vez por eso es tan atractiva la tragedia, opera en los límites, y es tan difícil la comedia, porque borra los contornos.

En el arte estas relaciones vienen perfectamente estructuradas y constituyen un modelo de lo que ocurre



fuera de él: fuera del teatro o del libro nuestro pensamiento es más bien el de la compatibilidad y no el de la ineluctabilidad; tratamos de alejar la tragedia de la misma manera en que aceptamos la incoherencia, por eso decimos, con el paso del tiempo cada vez más, "no ha de ser para tanto", qué puede tener de tan terrible eso que equis oculta, de lo que no quiere hablar, la palidez mortal que de pronto lo agobia es pura exageración, qué mal existe sobre la tierra que no pueda ser conocido, aparte de la muerte que tampoco ella "es para tanto". Supongo que vamos conviviendo con esos núcleos terribles, inconfesables: Freud hizo hablar de los sueños menos verbalizables, llegó incluso a hablar de los suyos propios; qué enfermedad puede asustarnos en su formulación, aunque nos siga asustando en sus consecuencias, qué es lo que puede decir el incestuoso o el que, como el impostor de Dinamarca, duerme en el lecho que fuera de su hermano, el viejo rey Hamlet, por qué Larisa Martínez no habla jamás de su padre, qué hizo su padre como para sellar sus labios para siempre.

Nos vamos acostumbrando y nada nos parece decisivo, todo se incrusta en una especie de órgano asimilatorio que no por ello rectifica una injusticia ni supone mayor claridad sobre lo real: O (Pauline Réage, *Histoire d'O*) (después de haber sido sometida a un proceso de esclavitud –durante el cual deseábamos, en nombre de la dignidad humana, que se rebelara– que termina por aceptar casi con dulzura, razón por la cual es marcada a fuego como propiedad de Sir Stephen, quien además le instala en los labios exteriores de la vagina un anillo en el que se puede poner una cadena) recibe la noticia de que un tercero se ha enamorado de ella y quiere desposarla; es el mismo Sir Stephen quien le da la noticia sugiriéndole, además, que podría tratarse de su libertad; O responde "¿no es demasiado tarde?" al mismo tiempo que sonríe, única vez que lo hace en todo el sombrío y verbalmente luminoso relato. Su sonrisa me inquieta: admite todo, ya lo admitió y, al verificar la admisión, ya no es nadie, desapareció, lo único que le queda es lo que la hizo desaparecer y esa verificación le causa verdadera gracia o alegría.

Siniestro punto de llegada, la aniquilación, la costumbre, la admisión, la vida cotidiana en el infierno: equis, secuestrada por la represión en la Argentina, narra su vida en el cautiverio; fue torturada, maltratada, vejada, vio cómo destrozaban al hombre que amaba pero, contrariamente a O, nunca perdió la dignidad ni la dignidad del instinto, nunca aceptó; sin embargo, cuando la dejaron hablar con un resto de lenguaje verdadero, no más gritos de dolor ni victorias sobre su carne martirizada, les propuso a sus torturadores –y amos– limpiar los baños, "yo podría limpiar los baños si me dejan". ¿Convivir con el horror? ¿Minimizarlo a fuerza de estar en él? ¿Descubrir un principio de sobrevivencia –no trágica– en la convivencia?◇