

La Salvación está en la Fuga

Blanca Solares

Para Noé Jitrik

La *Historia del Cerco de Lisboa* revela a la vez que su incompatibilidad con la tradición del relato literario, cualquiera que éste sea, la afirmación no tan tradicional de la libertad de la escritura. La escritura que aparece aquí en su relación compleja y reflexiva con la realidad se muestra también, en este sentido, como tentativa precisa y sobria de conocimiento y de comprensión. Si somos incapaces de decir quiénes somos sin referir que somos otra cosa, Saramago observa que escribir es también un contraste, una ruptura, una entidad distinta del vivir que apunta hacia la conformación de textos.

Comenzar a escribir es entonces preguntarse sobre qué escribir —por qué punta comenzar el tejido— para pasar luego al desarrollo de una afirmación reticente, basada en la inquietud de saber que nada es verdad pero fingiendo que lo es al menos por un tiempo. Futilidad de la novela que es también lo sustancial de ella.

En la *Historia del Cerco de Lisboa*, el desvío intencional de un corrector de oficio al alterar un sí por un no, atenta contra el conservadurismo que debe ser el fundamento de su profesión y da lugar a un relato sobre el relato, es decir, sobre un proceso que termina en una novela. Novela o texto acabado, porque cualquier escrito, aunque no se sepa cómo, ni cuándo, ni por qué, termina por presentarse como cristalización predefinida. El escritor sabe, sin embargo, que las cosas no son así y que la novela tiene, por lo menos, que contar con la complejidad del inicio, el desenvolvimiento y el final.

En esta novela, un error —cuyo autor llama acto de "perturbación psíquica"— es el punto de partida de una historia de amor que da pie a la historia de amor de la novela o la escritura. Esto es, al desarrollo de un saber elemental que consistirá en aprender a diferenciar entre mirar y ver, ver y fijarse. Puede también decirse, desarrollo de la hipótesis de que el noventa por ciento del conocimiento que tenemos o creemos tener nos viene de observar el mundo. A fin de cuentas aprender que, en el relato, verosimilitud y verdad son dos cosas distintas pero sobre todo que esta última es inalcanzable.

Entonces, primera cuestión, un texto se funda en el saber ver. En este sentido

el texto es un resultado objetivo, algo que se ve, una escritura. También sin embargo lo que no se ve, la corrección, o mejor dicho, la infinidad de correcciones que constituyen el proceso de la escritura antes de que el texto alcance su forma definitiva. Incluye los tanteos, las vacilaciones, el registro de los detalles ocasionales, secundarios para una forma de ver ligada al hombre práctico, moderno, del siglo XXII, frente al cual, "corregir es obra de otro refinamiento y otra transfiguración".

Sinónimos de corregir son pues modificar, placer de cambio, sentido de la enmienda, pensar en uso de palabras, en términos que son correctos, en topes que son vejaciones; en que la palabra escrita no es una palabra muda; acción asociada a la invención de otras historias —las del corrector— que no tienen, ni deben quedar registradas en la corrección del error, Saramago cita la teoría de los errores de Bacon en el *Novum Organon* —de la naturaleza humana, los individuales, los errores del lenguaje y los errores del sistema— como tentativa, me parece, de localizar el error y desplazarlo pero que es un intento fallido. Porque, no obstante la corrección del error, al final, persiste el error de la corrección. ¿Qué conduce, sin embargo, esta dinámica?

El origen de este caos, creo poder deducir de Saramago, no es sino el fundamento de la escritura y de la corrección que le es inherente: la palabra. No sólo porque cuando el corrector corrige piensa en el uso de palabras, sino también porque la literatura, que es anterior a todo, a la música y a la pintura —o literatura con pinceles— nace con las palabras. El uso de las palabras se convierte así, para Saramago, en lo que es de principio, aprendizaje peligroso de signos que son sustancia y forma. No obstante como el lenguaje —parece aceptar el artista— no es sustancia sino pura forma, existe siempre la posibilidad del desencuentro entre palabra y sentido, siendo este último en el lenguaje, es decir en la comunicación, lo que verdaderamente importa.

Pese a la abundancia aparente de visualizaciones en la experiencia de la comunicación la necesidad de palabras no disminuye. Al contrario, prueba que incluso cuando ellas sepan decir tan poco sobre las acciones e interacciones del cuerpo, de la voluntad, de lo que llamamos instinto o química

de las emociones y muchas cosas más que precisamente por falta de palabras no se mencionan, ellas siguen siendo sólo tentativas de comunicación. A través de las palabras, en el lenguaje, apenas una parte mínima de la sustancia habrá quedado explicada. Es como si las palabras tuvieran una manera propia de tirar unas de otras siguiendo el deseo de quien finalmente tendrá que responder por ellas, hasta el punto incluso de dejar la narración abandonada en un lugar sin nombre y sin historia. Lugar de algo así como el puro discurso, sin causa ni objetivo cuya fluctuación se convierte precisamente en trasfondo o "aderezo" de no importa qué drama o ficción. Corregir por ello, debido a la sustancialidad de las palabras, aparece como consciencia de saber más que conduce a la consciencia de saber poco. La sentencia de Séneca —"cuanto más lees menos sabes"— se reactualiza pero muestra sobre todo que la corrección de la escritura es paso también a nuevas visiones, más atentas; al reparo sobre cosas que antes no se percibían. Así pues a la sospecha, por lo menos, de que lo que entendemos por conocimiento verdadero en realidad quizá no sea sino la consciencia de que hemos tenido un cambio de nivel de percepción, por así decir, a otro. Afirmación que recuerda que a fin de cuentas la escritura es la base no sólo de la novela sino también de la teoría misma. Una y otra, sin embargo, son distintas la diferencia no está en su sustancia sino en su forma de relación con las palabras. Mientras la teoría tiende a la instrumentalización de la escritura, la clave del saber de la novela consiste en el desarrollo de su cualidad, cuidado o descubrimiento.

En época de guerra, la *Historia del cerco de Lisboa*, abre pues —como en un "Augenblick", fugazmente— nuevas formas de ver para la teoría. Describe una guerra de sitio, menos brutal que las masacres del Medio Oriente pero que domina de forma también dramática el campo diario donde transcurre la vida: "cada uno nosotros —dice Saramago— cercano al otro y siendo cercado por él, queriendo echar abajo los muros del otro, para continuar con los nuestros. De manera que si la gran división de las personas está en las que dicen no y las que dicen sí, en esta cuestión de saltar el cerco, "la salvación está en la fuga". La novela aparece como desesperación o intento de que el pasado no sea cosa definitivamente perdida, advertencia y resguardo, sin acabar aún de averiguar si es ella (la novela) la que impide al hombre el olvido o si es más bien la imposibilidad del olvido la que lleva a escribir novelas. ♦