

## Óscar Collazos El oficio de escritor

Como en el aprendizaje del habla, el aprendizaje de un escritor suele hacerse por medio de procesos: el alfabeto del habla da paso a las palabras, éstas a su ordenamiento, de allí a las frases y párrafos, éstas al texto hablado. La libertad adquirida da el paso siguiente en la creación de un lenguaje.

Jean-Paul Sartre lo describió en uno de sus libros más hermosos, *Las palabras*. Se empieza a nacer como escritor imitando a aquellos escritores que se admiran. Cumplido ese ciclo, ya no cabe la impostura: se trata de encontrar una voz propia en el acerbo de la tradición, encontrar a los predecesores, inventarlos, como escribió Jorge Luis Borges. A veces se encuentran sin saberlo, pero un día reconocemos que nuestra voz viene de grandes voces reconocibles, voces de escritores que leímos y admiramos y a los que nos acercamos, con una especie de olfato, reconociendo en ellos familiaridad y cercanía.

De la imitación al balbuceo, del balbuceo al habla, del habla a la definición de un acento propio. Acto en principio mimético, la escritura apunta hacia un destino que ya no es comunicación sino voluntad de expresión artística. Nada más arduo que este aprendizaje, nada más difícil que sostener la voz que se ha encontrado en ese tránsito que va de la lectura de los escritores que admiramos a la definición de un estilo que reconocemos como propio.

J.M. Coetzee, en su libro autobiográfico *Juventud*, nos describe el periplo del joven que sale de Ciudad del Cabo hacia Londres; se ocupa de distintos oficios, se inclina por las matemáticas, estudia a los grandes poetas y acaba por definir su vocación en el hallazgo de una voz poética que todavía no es suya. Sabemos que se dedicó a desentrañar el misterio

de la escritura de Samuel Beckett. Descubrir la voz propia en voces ajenas. El joven ha empezado por admirar a Ezra Pound y a T.S. Eliot y por preferir Pope a Shakespeare. Se decide por Swift y Chaucer. Le gusta Flaubert. El narrador de esta autobiografía, que Coetzee prefiere en tercera y no en primera persona, "ambiciona leer todo lo que merezca ser leído" antes de irse al extranjero. ¿Por qué elegir la tercera persona? ¿Para distanciarse de quien relata su aprendizaje, para volver ejemplar esta experiencia? Su vida prosigue pero el curso que fluye en su conciencia es el largo hilo de la literatura leída. "Las flores crecen mejor en los estercoleros," recuerda el "artista cachorro" citando a Shakespeare. Cuando él, el narrador de este hermoso libro autobiográfico sea el gran escritor de hoy, encontrará las flores de su estercolero en África del Sur. Escribirá *Desgracia* y *En medio de ninguna parte*, escribirá *La edad de hierro*. ¡Cuánta estremecedora belleza en medio de tanta sordidez! Coetzee, el artista cachorro, lo lee todo.

El aprendiz de escritor de *Juventud* descubre a Miller. "Henry Miller es un artista y sus historias, por escandalosas que sean y por plagadas de mentiras que probablemente estén, son las historias de una vida de artista." Descubre a Henry James y quiere escribir "como James," pero el autor de *Otra vuelta de tuerca* tiene una "sensibilidad más refinada que la suya. Aunque él (Coetzee) está dispuesto a aceptar el credo jamesiano, "descubre que no puede seguirlo."

Ahora sí, como en la vida: descubrirse en el espejo ajeno, tomar conciencia de la propia identidad por medio de la que nos devuelven los demás. Lo maravilloso de este libro y del testimonio que deja el escritor surafricano sobre su aprendizaje en la búsqueda de sí

mismo en los otros, es el paseo de exploración por credos y estilos. Un verdadero escritor no hace nada distinto.

Nada distinto a lo que confiesa haber hecho García Márquez con el mecanismo de relojería de *Luz de agosto*, la novela de Faulkner. Nada distinto a lo que todo escritor hace en el acto de la lectura: ¿de dónde nace el milagro de esa gran obra, cómo ha sido escrita, cuál es la dosificación de sus ingredientes? Para el escritor, leer es escribir. El travieso Vladimir Nabokov disecciona en escenas *La metamorfosis*. Empieza con su pasión por la entomología: el "horrible insecto" en que se convierte Samsa después de un "sueño intranquilo" no es cucaracha ni escarabajo. El crítico, el magnífico crítico del *Curso de Literatura Europea*, dibuja el escenario de la novela para comprenderlo mejor. Dibuja el insecto, dibuja la escenografía por donde habrá de moverse Samsa, convertido ya en "un horrible insecto." Nabokov se convierte en un lector con escalpelo: al deconstruir la novela de Kafka, nos enseña que contiene unos ritmos, unos períodos temporales que, ensamblados, culminan en el todo de ese gran relato. Enseñan más esta clase de libros que la crítica que los contempla desde fuera.

Nabokov se resiste a la "interpretación," pues abomina de la academia, tanto como abomina de Freud, que ha servido a la academia en sus esfuerzos por añadir un nuevo instrumento a la investigación. Lo intentó el estructuralismo al casar en matrimonio, no siempre fértil, el psicoanálisis y la lingüística. La literatura es la literatura y no la "teoría" que la asedia después. Leer a Nabokov enseña a desmontar el edificio de los libros que estudia. Enseña a construirlos. Sus lecciones están allí para quien, desde el aprendizaje de la escritura, pretenda saber cómo están hechos los libros que se admiran, por qué ese reloj funciona a la perfección sin que le sobre ni le falte una sola pieza.

No habrá escritor que explique con entera satisfacción, a sus lectores y a él mismo,

el por qué de esos temas recurrentes, de esas obsesiones que, aunque sufran metamorfosis con el tiempo, son precisamente los temas y obsesiones que lo distinguen de otros escritores o lo acercan a la herencia de sus predecesores. Aunque no se decida "escribir como..." o "a la manera de..." actividad reservada al pastiche, tarde o temprano se sabrá que escribimos en algo así como una línea de parentescos nacidos del árbol de la tradición. Reconocemos a Borges en Kafka y en Marcel Schwob, reconocemos a Kafka en Kierkegaard, reconocemos a Schwob en las "vidas imaginarias" de Plutarco. Las novelas y cuentos de Kafka se reconocen en los entrelineados de sus *Diarios*. Pero ni siquiera el "diario" reproduce la vida; a duras penas, reproduce los episodios que el escritor rescata del magma de la vida. Ni siquiera el notario más escrupuloso de sus andanzas amorosas (Giacomo Casanova) nos convence de que ese inventario de amores fue exactamente el habido en sus cacerías.

El siglo XX dio al quizá más enigmático escritor de la modernidad, un judío de Praga, nacido en el ocaso del Imperio Austrohúngaro, para quien el mundo sólo podía ser visto como representación alegórica. Los diarios de Franz Kafka, los estudios que se han consagrado a su obra, no acaban de resolver el enigma que recorre esa obra ni a resolver las preguntas que sus lectores seguimos formulándonos cuando nos sumergimos en las parábolas de un "proceso" de trágico, brutal e incomprensible final, en la "metamorfosis" de un viajante de comercio que se despierta convertido "en un horrible insecto," en el misterioso sacrificio de un "médico rural," en las servidumbres que nos encierran en una colonia penitenciaria, en esa soberbia alegoría de la libertad de elegir que sugiere "Ante la Ley," relato magistral que aún hoy es pasto en el abrevadero de las interpretaciones. ¿Por qué razón fue incorporado a *El proceso*?

No habrá interpretación nunca suficiente: cada relato de Kafka devuelve de nuevo al enigma. La felicidad no enseña nada, nos recuerda Coetzee. La frase se presenta así

como una frase olvidada por Kafka, olvidada por Kierkegaard, olvidada por Dostoievski, olvidada por Ernesto Sábato, olvidada por Cioran.

¿De dónde surgían los temas de Franz Kafka? Sin duda de su biografía, de aquello que conocía y lo convertía en el ser tal vez más atormentado que haya dado la literatura europea moderna desde Sören Kierkegaard. Escritor de obsesiones, pero de obsesiones donde es posible reconocer los rasgos de una biografía personal que alcanza su más radical expresión en la querrela del hijo contra el padre, Kafka no es, sin embargo, un escritor realista sino el artífice de una colosal realidad imaginaria. Con el correr del tiempo, muchas vidas empezaron a parecerse a las "vidas" imaginadas por Kafka.

Si me propusiera sacar una lección de las relaciones que mantienen vida y obra en el trabajo de un escritor, diría que no hay escritor contemporáneo que no sea en principio un parricida. En sus comienzos, el "artista adolescente" busca matar al "padre," quizá se pase toda una vida regocijándose con la visión simbólica de su cadáver. En algunos casos, el padre es la tradición inmediata; en otras, el agobiante mundo exterior; la autoridad, el orden, dislocado del mundo; algún viejo trauma infantil, algún amor extraviado, pero siempre será, más que el signo de la felicidad, el signo inequívoco de un desacuerdo con el mundo. ¿Desacuerdo con el mundo? Sí, respuestas siempre aproximativas a preguntas que cada época vuelve a formularnos.

De ese desacuerdo, de ese contrato fraudulento que nos vincula con el mundo, nacen a menudo las obras escritas. La primera rebelión de un escritor es contra su propia experiencia. Es un infeliz que busca las causas de su malestar. Tal vez por ello la felicidad no sea sino excepcionalmente el tema de los grandes relatos. Tal vez por ello, la idea de la "felicidad" no tenga refugio sino en el folletín cinematográfico o televisivo.

Probablemente resulte repelente citar a los grandes maestros que están detrás de todo aprendizaje. Si me sirvo de Kafka no es tanto para lamentar el hecho de no ser ni siquiera la sombra de la sombra de ese escritor tan enigmático como inmenso, de no ser kafkiano más que en mi admiración y perplejidad ante sus parábolas, como por el propósito de pasearme por ese estrecho corredor que sirve de camino, a manera de paralelas, a lo que vulgarmente llamamos nuestra vida.

Kafka sería el autor menos realista de su tiempo y el más cabalístico de los escritores contemporáneos, el ejemplo más alto de un escritor para quien la verosimilitud, imperativo categórico de la novela, se imponía a partir de fábulas insólitas y extraordinarias: la "mentira novelesca" es la base de sus ficciones. Imaginó situaciones inverosímiles para devolvernos a la verosimilitud de la alegoría. Nadie, ningún lector, duda por un momento del hecho real (real en la novela, no en la realidad) presenciado en la metamorfosis de Gregorio Samsa.

Cuando Joseph K. es acuchillado como una bestia por hombres severamente vestidos de negro, se cierra la alegoría de la justicia que se ha iniciado con una detención arbitraria, que ha continuado en un "proceso" sin expediente y en los sombríos escenarios que, muchos años después, serán magníficamente visualizados en la versión cinematográfica de Orson Wells. *"El arresto de Joseph K. —escribió Georges Steiner—, los opacos tribunales, su muerte literalmente bestial, son el alfabeto de nuestras políticas totalitarias. La lógica lunática de la burocracia que la novela expone es la de nuestras profesiones, litigios, visados, fiscalías, incluso en los grises más claros del liberalismo."* Pero se trata apenas de una interpretación, que excluye las demás, por ejemplo, las ontológicas. En medio de la absurdidad de su destino, K. es un hombre perdido por su incapacidad de sublevarse y, por lo tanto, de ser libre.

Si la lectura política de Steiner cobra sentido no es porque *El proceso* sea una novela

de contenidos explícitos sino porque, desde la reelaboración imaginaria de la justicia y el poder, Kafka prefiere el misterio de las sombras a las revelaciones de la luz. Su teatro de sombras es una de las más tenaces aventuras de la novela contemporánea: "la realidad" se construye desde lo imaginario.

El escenario del "proceso" de Kafka nos remite a la arquitectura y grabados de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). Los monumentos y ruinas que evocan el esplendor imperial de Roma, evocan también sus ruinas laberínticas. Sus grabados son fantasmagóricos, como el edificio donde se sucede el "proceso" a K. Lo que está en quiebra, en cada propuesta de Kafka, es el mundo de la racionalidad. La razón ilustrada del siglo XVIII asiste a su ocaso en cada línea escrita por Kafka. Lo ha prefigurado Goya en la frase de uno de sus grabados: el sueño de la razón produce monstruos.

¿Primer aviso de una "modernidad" en declive? Mucho se escribirá, después de las dos guerras mundiales, sobre las alegorías kafkianas, buscando en ellas, si no una explicación, sí al menos la prefiguración de un mundo que se lanza al despeñadero de la sinrazón. Pre-existencialista en cierto sentido, Kafka introduce el tema de la elección en el capítulo nueve de *El proceso*. Es sabido que se trata de un relato independiente, añadido a la novela, relato que según Steiner pudo haberse concebido como "revelación." Esta alegoría resolvería el enigma de la justicia: la víctima no ha sido capaz de elegir la entrada al lugar que le estaba reservado.

¿Qué enseña este mundo? Que el escritor, hijo y testigo de su época, vive en la alternativa de expresarla desde su dimensión simbólica. No es extraño a las "revelaciones" de la "inspiración," ese asalto inesperado común a todos los escritores. "Revelación." De revelaciones está hecha, a menudo, la obra de un escritor.

No hay escritor cuyas obsesiones no nazcan de la "realidad" (que entrecomillo)

o de la propia vida, que son también los pensamientos y las imágenes que se condensan de fuera hacia dentro, es decir, desde el mundo exterior hacia el mundo interior, de donde surge toda construcción imaginaria. Todos los escritores somos en cierta medida Kafka, un hombre de severidad tediosa, de hábitos rígidos, de indecisiones irresolubles, de sensualidad metódica, de vida doméstica nada distinta a la del hijo de una acomodada familia judía de la *Mitteleuropa*, de amores tan apasionados como inconclusos, de cobardías que se trasmutan en la querrela contra el padre o en la huida hacia atrás cuando trató de concretar sus relaciones amorosas. En sus diarios expresa el temor que le producen el sexo y las mujeres. Se ve a sí mismo siguiéndolas a distancia. Elías Canetti, otro judío centroeuropeo, abrió bellamente su "otro proceso de Kafka": la fragilidad y las indecisiones son sus fortalezas.

Todos los escritores somos en cierta medida Hemingway: aventureros y fanfarrones, adheridos a la piel áspera de la realidad, "como el látigo a la piel del caballo," de la que posiblemente salga la suave maravilla de un texto, pero siempre seremos una conciencia impaciente y férrea en la búsqueda de un lenguaje propio. Somos James Joyce, alterando la lógica del relato y sirviéndose de la vulgaridad cotidiana para reconstruir el viaje homérico. Todos somos William Faulkner: el universo de un condado sureño nos conduce permanentemente a la tragedia griega, las sagas familiares abren y cierran la tragedia moderna del "pecado," del "mal," del "bien," de las ambiciones humanas. Lo dijo Malraux al comentar *Luz de agosto*: es el encuentro de la novela policíaca con la tragedia griega.

El bien y el mal. Como en *Moby Dick*, de Melville, aborrecemos "todas las honorables y respetables tareas, pruebas y tribulaciones, de la clase que sean." En muchos sentidos, somos Robinson en su isla. Pero la isla de Robinson se vuelve complejo entramado de la conducta humana en *El señor de las moscas*, de William Golding. El "buen salvaje" de Rousseau es una

imagen bondadosa en la pared donde cuelgan los retratos de esos niños condenados a vivir entre la crueldad y la bondad. Toda forma de organización social supone la imposición de jerarquías, toda jerarquía instaura una forma de poder donde conviven el victimario y su víctima.

Cuando se trata de definir a los escritores—sobre todo a los escritores de novelas— por las relaciones que sus obras mantienen con la realidad, que puede ser épica o doméstica, grandiosa o trivial, siempre será oportuno volver a ese ciudadano de la Praga de principios del siglo XX. La conducta de K. o Samsa está dominada por comportamientos en muchos sentidos triviales. En Kafka se da el extremo de una concepción del mundo atravesada por laberínticas mediaciones imaginarias, extremo opuesto a lo que parece ser la tradición del escritor latinoamericano, para quien el mundo exterior se construye como simulacro de lo real. Somos en gran medida simuladores de lo real, simuladores de vida que pueden parecerse a nuestras propias vidas, constructores aplicados de un edificio que nos devuelve al andamiaje de nuestra propia memoria sentimental y cultural.

La excepcionalidad de Borges está en el hecho de subvertir esta tradición y proponer, desde el mundo de las grandes ideas, su conversión en ficciones. Borges glosa el pensamiento del mundo y lo concibe como alegoría. El universo y la eternidad entran en sus ficciones porque uno y otra están contenidos en la Biblioteca de Alejandría.

Las memorias de García Márquez toman el rumbo inverso de sus novelas: la realidad autobiográfica remite a la ficción. *Vivir para contarla* es un libro de claves autobiográficas como lo son los *Diarios* de Kafka, las *Antimemorias* de Malraux o *Vías de escape* de Graham Green. La ficción novelesca oculta a menudo sus fuentes; el texto autobiográfico las revela.

Cuando García Márquez confiesa haberse sentido maravillado por el comienzo de *La metamorfosis*, recuerda también haber encontrado en la frase inicial de la novela la legitimación de aquello que presentía como vocación imaginaria de la literatura. Esto es posible, se dice. Siempre se dirá “esto es posible” cuando nos enfrentamos a la escritura literaria de alguien a quien admiramos: las hipérboles de Rabelais, la disección social de Balzac, el minimalismo de Augusto Monterroso y Raymond Carver, el *nonsense* de Lewis Carroll, glosado años después por Cabrera Infante. Es posible la vulgaridad de los actos cotidianos, como en James Joyce; es posible cartografiar una ciudad y alcanzar en el viaje homérico la epifanía, tanto como asumir el obscuro delirio de un monólogo en el que Molly Bloom es madre, esposa y puta. Son posibles las sagas imaginarias de William Faulkner, ese vaivén entre la degradación de un condado donde reconocemos al “profundo sur” norteamericano y el sello de la tragedia que acompaña a sus personajes. Vuelve a ser posible Flaubert: separar al escritor de la obra.

Óscar Collazos acaba de publicar la novela *Reto*. Es Coordinador Académico de la Escuela de Verano, Universidad Tecnológica de Bolívar, Cartagena, y columnista de *El Tiempo*