

está dividida en cinco actos, y esas divisiones son posteriores, debemos suponer que, entre esos actos, los personajes siguen viviendo. Si no suponemos eso, el libro no existe, los personajes son «hileras de palabras».

Desde luego, hay personajes que viven unas pocas líneas, pero viven para siempre. Y aquí otra vez vuelvo a ser argentino, aunque lo soy siempre, y recuerdo aquella estrofa de Hernández: «Había un gringuito cautivo/ que siempre hablaba de un barco/ y lo ahogaron en un charco/ por causante de la peste./ Tenía los ojos celestes/ como potrillito zarco». Pues bien, ese personaje, ese niño que ha atravesado el mar para morir en la pampa ahogado en un charco, tiene una vida de exactamente seis versos de ocho sílabas cada uno, pero quizás esa vida sea un vida más plena que la vida (seamos irreverentes, ¿por qué no? ya que estamos entre amigos), de los dos personajes de Joyce: la de Bloom y la de Dédalus. Sobre Bloom y sobre Dédalus sabemos un número casi infinito o suficientemente infinito o, bueno, fatigadoramente infinito de circunstancias, pero no sé si realmente los conocemos. Joyce contesta a una serie de preguntas, pero no sé si nos da un personaje; y aquí vuelvo a uno de mis hábitos, que es la literatura escandinava medieval. Recuerdo un personaje de la saga de Grettir. Ese personaje tenía una chacra en lo alto de un cerro, en Islandia. Yo puedo imaginármelo bien, he estado en Islandia, conozco esa luz de atardecer que dura desde el alba hasta la noche con el sol siempre bajo, siempre nublado, y que produce una grata melancolía. Ese hombre vive en su granja en lo alto de un cerro y sabe que tiene un enemigo. El enemigo (todo esto ocurre en el siglo XII) va a caballo hasta la casa, descabalga y llama, y entonces el héroe de este capítulo, que se llama «De la muerte de Gúnar», creo, no estoy seguro del nombre (bueno, puede llamarse Gúnar por algunos pocos minutos, los que tardará la referencia), dice: «No, ese golpe es muy débil; no voy a abrir»; luego el otro golpea con más fuerza en la puerta, y entonces Gúnar dice: «Este golpe es fuerte: voy a abrir». Sale y está lloviendo; una lluvia fina, como la que está cayendo en este momento, cae en la página de aquel capítulo de aquella saga, y entonces abre la puerta y mira, pero al mismo tiempo no se asoma mucho, quiere resguardarse de la lluvia. Como nosotros sabemos que va a morir, el hecho de que él quiera guarecerse de la lluvia hace que ese acto común, de medio asomarse a la puerta, sea un acto patético. El otro, que se ha escondido a la vuelta de la casa (es una casa estrecha, una pequeña granja, como las que yo he visto en Islandia), sale corriendo y lo mata de una puñalada. El héroe cae muerto y al morir dice estas palabras que me parecen admirables, que me estremecieron cuando las leí: «Ahora se usan estas hojas tan anchas». Es decir, el hombre está muriendo y ni siquiera dice algo referente a su muerte. En estas palabras, «ahora se usan estas hojas tan anchas», supongamos que sean siete en islandés, aunque no estoy seguro que sean siete como en español, en esas palabras está dado el hombre entero, porque vemos su valentía, vemos el interés que le inspiraban las armas, tiene que haber sido un guerrero por el hecho de que le interesa más ese pormenor del arma que su propia muerte. Es decir, el personaje está creado para siempre en esa línea.

Y lo mismo diríamos de Yorick. Yorick es un poco más longevo porque tiene unas siete u ocho líneas de vida, o mejor dicho, su calavera tiene siete u ocho líneas de vida, pero nos está dado para siempre. En cambio, cuando Hamlet muere (vuelvo a ser irreverente), Shakespeare, que fue muchos hombres y entre ellos un empresario de teatro, un hombre de Hollywood que buscaba buenos efectos, le hace decir: «Lo demás es silencio». Es una de las frases más huecas de la literatura, me parece, porque no está dicha por Hamlet, está dicha por un actor que quiere impresionar al público. Y ahora tomemos otra muerte, volvamos a nuestro amigo Alonso Quijano. Alonso Quijano, que soñó ser Don Quijote y luego al morir comprendió (no como moraleja: esto hace más patética la fábula) que no era Don Quijote, sino Alonso Quijano el Bueno. Entre plegarias y quejumbres de quienes le rodeaban, «dio su espíritu, quiero decir que se murió». (Cito de memoria, es decir, cito mal. Conozco tan bien el libro que no he buscado referencias en él). Esta frase «quiero decir que se murió», puede haber sido escrita deliberadamente, no lo creo, y además no importa. Puede haber sido escrita para recordar otra alta agonía, la de aquel judío crucificado, la de Jesucristo, que «dio su espíritu» también. Pero no creo que Cervantes haya pensado en Jesús, en aquel momento. Creo que esa frase, que al principio podría parecer una torpeza, que para un académico (y soy académico también) puede parecer una torpeza: «¿Cómo? ¿Fulano dio su espíritu, quiero decir que se murió? ¿Qué es esa explicación en el momento más alto de la obra?», yo creo, es verdad, en esa explicación, si es que los hechos estéticos tienen explicación, ya que de suyo son milagrosos. Pensemos en Cervantes. Cervantes había soñado a Don Quijote, mejor dicho: Alonso Quijano soñó ser Don Quijote; Cervantes fue, de algún modo, Alonso Quijano y Don Quijote. Fueron amigos, ya que un personaje escrito se nutre de su autor, porque si no, es nada, es la mera «serie de palabras» de Stevenson (que no sé por qué escribí eso). Entonces Cervantes tiene que despedirse de él, de ese amigo suyo, y no menos amigo nuestro: Alonso Quijano que reconoce su fracaso, que reconoce no ser el Don Quijote del siglo de Lanzarote que él hubiera querido ser. En ese momento Cervantes está conmovido y por eso da con esa frase de una tan eficaz torpeza: «el cual dio su espíritu, quiero decir que se murió».

Todo esto nos llevaría a una conclusión acaso aventurada, pero no hay razón alguna para que no seamos aventurados: lo importante es la entonación. En esa frase, «dio su espíritu, quiero decir que se murió», en la torpeza de esa frase, en esa traducción, en esa variación que puede parecer inútil, está la emoción de Cervantes y la nuestra, emoción ante la muerte del héroe. Es natural que el autor esté turbado, es natural que no dé con una frase brillante, porque las frases brillantes corresponden a la retórica y no a la emoción.

Creo que este pasaje es uno de los más admirables de la literatura, y quizá sea uno de los más admirables porque no fue hecho deliberadamente. No creo que Cervantes pensara en la ventaja de una frase ligeramente torpe para corresponder a la emoción que lo trataba. Dio con esa frase porque estaba emocionado. Con esto vuelvo

a lo que dije antes: lo importante en verso y en prosa es dar con la entonación justa, es decir, no hay que alzar demasiado la voz ni bajarla demasiado. Por ejemplo: «¿Cuándo te veo? dicen el Mosel, el Rhin, el Tajo y el Danubio llorando su desventura» en aquel espléndido soneto al Duque de Osuna. Sentimos que hay algo falso, ya que a los ríos poco puede importarles su muerte, es un efecto literario, nada más que literario, aunque no sólo en el mejor sino en el peor sentido de la palabra.

Y ahora, al fin, dirán ustedes, llego al tema de mi conferencia. Creo haberles preparado con estas cavilaciones previas. El tema es *Mi prosa*. Esa palabra, la «prosa», puede entenderse de dos modos. Podemos pensar en la técnica de la prosa y entonces vendrían aquellas diferencias entre el fondo y la forma, aunque si creemos que un libro puede ser referido nos equivocamos. Tomemos el ejemplo literario en el cual el argumento es importante, «La carta robada», de Poe. En ella alguien tiene que esconder una carta y la esconde dejándola al desgaire en un escritorio, en un lugar muy evidente, y es ahí donde la policía con sus microscopios, lupas y medidas de las pulgadas cúbicas no la encuentra. Luego Dupont entra allí, ve una carta desgarrada encima de la mesa y sabe que esa es la carta que ha buscado la policía, engañada por la superstición de que si uno quiere esconder una cosa, donde debe ocultarla es en una rendija, en un escondrijo, en un resquicio. Pues bien, tenemos una idea bastante evidente, la idea de esconder algo, mostrándolo de un modo demasiado visible. Es la idea que usó Wells también en *El hombre invisible*. Yo he contado a la ligera el argumento de Poe que me leyó mi madre, hará unos diez días, y estoy seguro de que ese relato mío no equivale al texto porque en el texto hay otras cosas, por ejemplo, hay una discusión sobre el ajedrez, sobre la virtud del juego de las damas frente al juego del ajedrez, sobre la amistad de Dupont y el narrador, hay un personaje cómico, el prefecto de policía. Hay la sorpresa de que Dupont encontrará la carta cuando creímos que ni siquiera había emprendido la empresa de buscarla. No sé hasta dónde un libro, un cuento, puede referirse, siempre pierde algo, salvo en el caso de textos muy breves; es decir, el libro aspira a la condición de la música, porque en la música la forma es el fondo y el fondo es la forma. Desde luego yo puedo contar el argumento de un libro, y no puedo contar el argumento de una melodía muy sencilla, es decir, puedo simplemente repetirla, pero hay algo más en el libro de lo que puede ser referido, hay algo más en un libro que su índice, que su resumen, hay el libro mismo. Esto nos lleva al misterio central de la literatura: ¿qué es la literatura? Ante todo, ¡qué extraña es esa idea del hombre de querer crear otro mundo! Ya Platón se asombraba de esto, un mundo de palabras, además del mundo de percepciones y meditaciones, de perplejidades, de angustias, de dudas. Eso ya es raro, pero además, las palabras no sólo son su sentido. Los diccionarios nos engañan, los diccionarios nos hacen creer que un símbolo es traducible en otro, y no es exactamente traducible. Por ejemplo, si yo digo en español: «estaba sentadita», en la palabra «sentadita» hay no sólo la idea de una criatura sentada sino una simpatía por ella, un compenetrarse con ella, un sentir la soledad. O «estaba solita»: esto no puede decirse