

yen en lugares parecidos, aunque partiendo de supuestos y orígenes dispares. Quizá los junte la época: son narradores cuya referencia es el realismo, pero que se constituyen a partir de su crítica.

Pavese, quien, por razones de supuesta militancia, debiera defender con mayor énfasis el realismo social y la ingeniería de almas, hace, felizmente, lo contrario. Cuestiona que plantarse en medio de la multitud y observar atentamente su comportamiento produzca ninguna invención literaria, dado que la observación no coincide con la fantasía del observador. Un realista puede tener la compleja curiosidad y el insaciable apetito de personas y cosas de un Balzac, por ejemplo. Pero también puede construir caprichos y erigir figuritas recortables contra un fondo de inverosimilitud poética, partiendo de intrigas fútiles, como Dickens. Lo mismo en cuanto al arte de programa: «Quien busca la felicidad, nunca será feliz; quien quiera hacer el arte de su tiempo por necesidad histórica, hará a lo sumo una poética, un manifiesto». De la misma índole es esta reflexión sobre la poética de los géneros: «Una obra de arte no puede cambiar de género así como se muda uno de ropa, por la sencilla razón de que el género no es el revestimiento sino el cuerpo mismo de la obra».

El arte no es del orden de la experiencia, sino de lo simbólico. Cada hombre tiene una sola experiencia y esto pasa con los escritores. El arte consiste en obtener el máximo posible de simbolizaciones distintas a partir de una sola experiencia, la cual, de este modo, deviene universal. El ejemplo que trabaja Pavese es, de nuevo, Hermann Melville. Es un marinero que se ha vuelto literato y por eso no presume de bárbaro, sino todo lo contrario. Su memoria de lo sensible da en lo trillado y lo cotidiano. A partir de ello viene la exploración artística por el laberinto invisible de los símbolos y las correspondencias. Melville, entonces, no cuenta su mera experiencia de navegar. La convierte en el anonadamiento del sujeto ante el misterio del mal, simbolizado en el mar, figura de un mundo sombrío e irónico, o sea demoníaco. Misterio, no sacralidad. Del mismo modo cabría razonar cómo Melville resignifica su experiencia homosexual, convirtiéndola en una exploración del doble, esa imagen hallada azarosamente es un viaje y que se convierte en el espejo de la identidad como compañía contrafóbica en el gran viaje de la vida (piénsese en la pareja masculina de *Moby Dick*). En definitiva, no son los hechos vividos, por graves y dolorosos que sean, los que hacen a la sinceridad del arte, su probable vena auténtica, etc., sino la mirada, la elaboración mental y afectiva, la insistencia de ciertos recuerdos, lo que acaba constituyendo la «espléndida monotonía» que es el universo del escritor (Borges apelará a términos similares alguna vez: todo escritor es esencialmente monótono).

Es, entonces, difícil saber lo que se sabe y, en consecuencia, hablar de lo que se sabe. El arte no consiste en transmitir una experiencia ni en ceder unos saberes. Consiste en una constitución mítica que se erige, por su parte, en un saber. Escribir es reconocer un obstáculo accidental y apelar a una suerte de lógica del azar, como las que propusieron Montaigne o Mallarmé. Pavese da ejemplos igualmente azarosos: escribir como quien se pone enfermo o liga con una chica. Pavese no inventaba a

partir de personajes o ambientes determinados, sino de ritmos indistintos, juegos de acontecimientos que son, sobre todo, sensaciones, atmósferas. Aferrando estos eventos, construyendo con ellos un ritmo intelectual que los convierta en símbolos, se produce una realidad dada. Por mejor decir: como si estuviera dada.

Por tanto, lo que resulta definitivo en el arte es la técnica, lo artificioso: algo aproximativo que tiende a la perfección. Es así cómo cada época se plantea radicalmente sus problemas (parecen palabras de Ortega: tanto da quién las suscriba) y crea su propia noción de lo moderno. Se evita, de tal guisa, caer en la superstición de la obra plena, definitiva y eterna. Si se quiere revolucionar el arte, entonces, no basta con pensar en términos de ideologías revolucionarias en lo social. Si no se prescinde de modos expresivos anacrónicos o propios de lugares ajenos, el intento será inútil. Para ser escritor no basta con tener la cultura literaria de una época, la que posee cualquier literato. Hay que duplicar el artificio por medio de la ironía (socrática o romántica): hacer como que se ignora lo que se sabe.

El lugar donde Pavese sitúa la invención es, de nuevo, una zona de fronteras: la adolescencia. Un tránsito que supone un esfuerzo: dejar la infancia y alcanzar la madurez. Pero ni dejarla del todo ni alcanzarla del todo. No se trata de renacer ni de recuperar una rimbodiana virginidad, lo cual conduce al estéril silencio. Se trata, en Pavese, de explorar una poética del mito.

En ella coincide Pavese (quién lo diría) con T.S. Eliot: no hay cultura sin religión, en el sentido de que todo trabajo humano que se fija en normas (y esto podría ser una definición de la cultura) tiende siempre a ir más allá de sí mismo, a no encontrar su consumación. Nunca se acaba de desmitificar, el caos parece inagotable. Ni divulgación ni manual, la cultura es dificultad constante, el trabajo esforzado de ver a los clásicos como contemporáneos y de constituir a los contemporáneos en clásicos.

El mito es un lugar único al cual se asigna un significado absoluto y se aísla de la historia. Algo que está como fuera del mundo porque allí ocurrió algo por primera (y, en consecuencia, única) vez. El santuario de la infancia, si se quiere o, por mejor precisar, la infancia como lugar de la poesía, que es como la imagina la adultez.

Como el espíritu (de nuevo, Croce), el mito es inagotable. Cada creador tiene sus mitos personales, es decir, una infancia inagotablemente revisitada. Su hallazgo se cubre con las especies de la revelación inaudita, de una fiesta ritual que celebra el poder demoníaco del arte, que consiste en echar luz sobre el mito y, al tiempo, conservarlo en su carácter de tal. Lo que los antiguos psicólogos llamaban «admiración»: sentimiento que acompaña a la experiencia de ver una parte de la realidad como original, o sea «única y normativa». Lo que intenta decirnos Proust: la niñez no es lo que fuimos sino lo que somos desde siempre. Recordar es mitificar: salirse del tiempo y saber qué somos. Una sensación despojada de materia: un símbolo. Sólo es nuestro lo que poseemos desde siempre porque nunca lo tuvimos, algo invulnerable a la pérdida. Lo que ciertos filósofos y psicoanalistas llaman La Cosa. Los poetas ya lo habían denominado símbolo.

La infancia, que ya no habitamos, se dispara en dos direcciones. Va a lo preinfantil, el espacio indistinto, el Reino de las Madres, donde no hay palabra sino, acaso, mera suscitación de lenguaje. Y el más allá de la infancia, la frontera iniciática entre el mito y la historia, que las religiones suelen situar en el momento en que adquirimos la noción de pecado.

El mito pavesiano es, pues, aquello que permite aferrar una realidad de otro modo inasible. Es único y, mientras tanto, no cesa de acontecer. Está en el mundo y fuera de la historia. Visto desde dentro es un absoluto. Desde fuera, el devenir histórico. Es la bisagra donde lo absoluto se historiza: la obra de arte. A quien lo concreta, Pavese le otorga el pomposo título de genio. Tal vez lo merezca. En cualquier caso, habita la frontera entre el afuera y el adentro, allí donde suelen proclamarse los vaticinios, las religiones universales y necesarias. En sus adentros, Pavese les da el lugar de la poesía. En el afuera, intentará encontrarles una formulación política. Felizmente, no la hallará.

Lo que para Pavese es el mito, es para Forster la novela. Como otros meditadores modernos del fenómeno, Forster concede a la novela la imprecisa y ambiciosa extensión del discurso sin código, a la manera como los románticos alemanes concibieron el *Roman*, discurso único, total y sin género definido, fatalmente empujado hacia un final inalcanzable y, por ello, discurso fragmentario. «Masa formidable y amorfa, esponjosa región, ficción en prosa de cierta extensión que se dilata de manera indeterminada», describe Forster.

Esta indeterminación amorfa conserva el inefable carácter mítico que, inoportunamente, opina nuestro escritor, ha intentado racionalizar el psicoanálisis explicando los símbolos del inconsciente. La figura forsteriana es divertida: en una novela, una gallina pone un huevo; el psicoanalista intenta persuadirla de que el huevo es un paraboloides.

De la novela sólo podemos desgajar el elemento temporal y la estructura de su «argumento». Novela y reloj son inseparables. Emily Brontë lo esconde, Laurence Sterne lo pone boca abajo, Proust altera constantemente la posición de sus agujas, Gertrude Stein trata de abolir el tiempo y fracasa de un modo ejemplar y aleccionador. En cuanto a la estructura, Forster repite lo que suele decir la preceptiva anglosajona: hay la historia (*story*) y el argumento (*plot*), que es la explicación causal de los hechos que constituyen la historia. El lector inteligente convierte la historia en argumento.

Este carácter mítico de la novela define el elemento no histórico del arte. Entre una Historia que progresa y un Arte que permanece inmovilizado en el instante mítico, se sitúa la tradición literaria, zona que habita la crítica. Forster, arguyendo escasez de lecturas, se ubica fuera de ella. No obstante su inmovilidad temporal, el Arte, a través de la historia del arte, valga la redundancia, se erige en una vía del saber. Es la explicitación del decir, momento en que se sabe lo pensado. Es la forma dentro de la cual se sujeta el pensamiento y que lo constituye, pues la alteración del decir artístico altera su contenido.