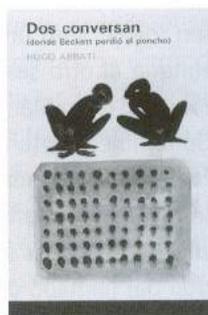


Hugo Abbati:

Dos conversan (donde Beckett perdió el poncho)

Ediciones de aquí, Benalmádena, 2015
300 páginas, 16.65€



La palabra y la cosa

Por JUAN FERNANDO VALENZUELA

El título de esta novela es como una llave que, invitando a entrar, nos abre la puerta. ¿Por qué *Dos conversan* y no, al modo de Kundera, *La conversación* –o *La espera*, otro título posible–? Hugo Abbati, evitando la abstracción del sustantivo, nos señala el propio conversar en su transcurrir. Toda la teoría –y no es poca ni banal– que aparece en este libro está ínsita en la conversación y es afectada por su estructura y su fluir. No sólo las conversaciones que los personajes mantienen entre sí, sino la que el propio narrador mantiene con el lector.

Dos conversan es la tercera novela que Hugo Abbati publica en España y en la editorial e.d.a. La primera, *Correspondencias*, cuenta a través de cartas la relación entre dos amigos que viven en mundos distintos

–el primero en el científico; el segundo en el más convencional de la vida familiar y laboral– y a través de la cual vamos viendo un progresivo deterioro en los personajes. La siguiente novela, *En el campo*, consiste en una larga carta en la que alguien da cuenta de su vida en el campo tras abandonar la ciudad, entrando en una atmósfera extraña y compleja.

Así pues, hay una continuidad en este aspecto entre las tres novelas, pues las cartas son una forma de conversación. Pero esta se da aquí entre personas próximas físicamente, cuyos gestos y entonaciones se aprecian. En este modo de la conversación, dos o más personas –pero, como el título indica, preferentemente dos– se encuentran sobre un suelo común de supuestos, que no

son ideas, sino un sentimiento de afecto, aunque el otro sea un desconocido, y una voluntad de hablar o de callar, pues el silencio también pertenece a la conversación. Y cualquiera que sea el asunto sobre el que se converse, remite de un modo directo a la vida. En eso se diferencia esta conversación del llamado debate de ideas o del coloquio; en eso y en la familiaridad, espontaneidad y hasta cierta indolencia que la constituye.

En la puerta de la selecta heladería Carletto su propietario –Carlo– y un vagabundo –Frijus–, al que el primero ha vestido con prestigiosa ropa y le ha sentado en una silla Wassily original, y que pretende ser editor independiente, conversan sobre esto y aquello. Relacionados con el local, hay unos personajes cuyas vidas vamos siguiendo: Raco, un violinista que toca en uno de los cuartetos que entretiene a las vacas permitiendo el sabor especial de su leche que hace que los helados de Carletto sean únicos; Reginald, un genio de las finanzas que, sin embargo, tiene un tropiezo tras una inversión y que está enamorado de la dependiente, hija del heladero, y Frank, un hombre con negocios turbios que no parece estar hecho para ellos. A esta diversificada trama se añaden otras dos: una es la historia que la hija del heladero está leyendo, *Donde Beckett perdió el poncho* –subtítulo de la novela–, en la que se cuenta la espera en la pampa por parte de dos indios del Dios Calfucurá, que tiene por mensajero un pecarí; la otra consiste en el itinerario por calles y bares parisinos de Beckett y tres vagabundos en las que parecen –y luego son– las horas finales del escritor irlandés.

Se conversa mucho en este libro, y la conversación está incardinada en la narración, también estilísticamente, pues no

se usan rayas y puntos aparte para marcar el diálogo, sino ágiles comas en el interior del párrafo que van distribuyendo e identificando las intervenciones de cada personaje. Como en todos los asuntos de la novela, esta conversación tiene variantes. Mientras que la que hay entre Frijus y Carlo es relajada, llena de referencias a la tradición literaria, plagada de sobreentendidos y alusiones, humorística, la de Beckett y sus amigos es más desesperada, una especie de huida hacia delante: «si no hablamos aparece ese silencio que no tiene límites y todo se jode, las palabras, habrá usted observado, limitan las cosas, los asuntos, nos tranquilizan a su manera».

También la relación que cada personaje tiene con la palabra es variada e iluminadora. Uno de los vagabundos compañero de Beckett es investigador de indios ágrafos. El propio Beckett, además de apelar a la tranquilidad que, como hemos visto, procuran las palabras, dice en otro lugar: «el silencio se fue imponiendo en mi obra casi sin que yo lo advirtiera, y no porque necesitara el silencio, es que ya no se me ocurrían palabras, palabras que... que sirvieran». La madre de Reginald, el cliente dedicado a las finanzas, es profesora de Lenguas en Extinción. Raco, el violinista, sólo puede comunicarse a través de su instrumento y, cuando logra hablar, lo que dice es atropelladamente ininteligible. Reginald no entiende lo que la heladera le cuenta sobre el libro que lee, en el que los indios abandonan por un momento su lenguaje primitivo y simple y adquieren uno elaborado y complejo.

LA PALABRA NO ES LA COSA

Siempre que nos preguntamos por el lenguaje, lo hacemos también por la realidad.

La palabra no es la cosa, son las palabras –¿o es la cosa?– que obsesionan al mencionado vagabundo compañero de Beckett. La inquietud a que apunta esa frase («la puta frase que no lo dejaba ni de día ni de noche y que, por lo demás, no sabía qué demonios podía significar *en sus últimas consecuencias*») no es nueva. Poco lo es en la tradición occidental desde los griegos, pero como las circunstancias de los problemas cambian, ellos también se metamorfosean, adquiriendo rostros diferentes que nos miran de otro modo. Tuvieron los griegos su Gorgias, quien sostuvo: «Nada es; si algo fuera, no sería cognoscible; si fuera cognoscible, no sería comunicable». Dejando ahora la cuestión de si algo puede ser cognoscible y no comunicable a la vez, nos interesa la brecha que se abre entre la realidad y el lenguaje, cerrada por Sócrates a través del concepto y por Aristóteles mediante las categorías que, a la vez que son modos de ser, son también maneras de decirlo, garantizando así la continuidad entre el orden de la realidad y el orden del *logos*. Esa duda gorgiana reaparece en ese largo periodo que precede a la Gran Guerra y que tiene por uno de sus nombres *Belle Époque*. De un modo filosófico, la encontramos en Nietzsche: «No nos estimamos ya bastante cuando nos comunicamos. Nuestras vivencias auténticas no son en modo alguno charlatanas. No podrían comunicarse si quisieran. Es que les falta la palabra. Las cosas para expresar las cuales tenemos palabras las hemos dejado ya también muy atrás. En todo hablar hay una pizca de desprecio. El lenguaje, parece, ha sido inventado sólo para decir lo ordinario, mediano, comunicable. Con el lenguaje se vulgariza ya el que habla». El texto literario por antono-

masia sobre este asunto lo escribe Hugo von Hofmannsthal. Se trata de la *Carta de Lord Chandos*, publicada en 1902. Si hay una ciudad simbólica de toda esa época es precisamente la de este autor –la misma de Wittgenstein, el filósofo del lenguaje–: Viena, el lugar de lo que Hermann Broch llamó «alegre apocalipsis», ese sentimiento de inminente derrumbamiento unido a un vacío. Vacío recogido por el arquitecto Alfred Loos en su denominación de Viena como la «ciudad Potemkin», en alusión al favorito de Catalina la grande y a sus pueblos de tela y cartón para los ojos de su Majestad. No en vano el teatro ocupaba un lugar privilegiado en la ciudad, anticipando Hollywood, como advierte con su finura habitual Hanna Arendt hablando de *El mundo de ayer*, de Zweig: lo importante no es la obra, sino el actor.

La carta de Lord Chandos a Francis Bacon justifica el silencio del primero al segundo mediante unas páginas que acabarán justificando su silencio en general, pues el resumen de lo que dice es este: «he perdido por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre ninguna cosa» –obsérvese esa unión entre el pensamiento y la expresión antes aludida–. El motivo es que el lenguaje, generalizador como la razón, no puede dar cuenta de la multiplicidad y singularidad de lo real. Pero también está la comentada impresión de que las instituciones, lenguaje incluido, se han convertido en una cáscara vacía de contenido, en una mera fachada –imposible entrar aquí en la relación entre ambos motivos, el primero de cariz universal, el segundo vinculado a una época concreta–. Frijus, en esta línea de desconfianza hacia el lenguaje, dice tener «esta oscura sensación de que toda letra es inútil», aunque

quiere ser editor independiente, motivado por un impulso infantil.

Creo ver dos opciones a esta crisis del lenguaje. Por un lado, esta desesperanza ante la posibilidad de que el lenguaje mantenga unido lo real y lo exprese está en la base de las vanguardias que, al asumir que el lenguaje no traduce la realidad, lo declara autónomo. Desvinculado del mundo, el mundo será él. El arte, falto ya de referente, será, no el arte por el arte, sino el arte sobre el arte. La otra opción sería, como hemos visto, la que adopta Lord Chandos: el silencio —a esta luz, la muda obra musical 4'33" de Cage significaría la síntesis de ambas posturas, siempre que incluyamos en la idea de lenguaje al musical—. Traigamos un texto de otro vienés, Hermann Broch, quien en *Huguenau o el realismo*, la tercera novela de *Los sonámbulos*, dice: «el malestar de todos los lectores de periódicos, que se precipitan ansiosos sobre las noticias, hambrientos de hechos, especialmente de aquellos hechos adornados con ilustraciones, y que esperan, cada día, que de nuevo la masa de los hechos colme el vacío de un mundo que ha enmudecido, el vacío de un alma que ha enmudecido». Enmudecido. Si ahora miramos la novela de Abbati, vemos este silencio en Raco, uno de los músicos que toca para las vacas en Carletto, descrito como «complejo, taciturno, triste». Cuando ocasionalmente rompe a hablar, el lenguaje resulta ininteligible, inservible: «Raco, como sucedía con frecuencia, abandonó su estupor y comenzó a hablar de modo apresurado, [...] dejaba que las palabras se amontonaran en su boca formando pequeñas pirámides que se deshacían una tras otra en una cadena de significados incomprensibles». Este atropellamiento al hablar recuerda otra manera

de romper el silencio cuando el lenguaje ha dejado de cumplir su función: el grito. La significación del famoso cuadro de Munch con ese título proviene justamente de ahí.

El silencio de Lord Chandos recuerda a la locura de Hölderlin, al abandono de Rimbaud o al absurdo de Beckett, y conviene distinguirlo de otro que podríamos llamar luminoso, fruto de la claridad: la luz que ve el místico es inefable —piénsese a este respecto en la poesía de Valente—. También difiere del silencio tranquilo, vinculado a la conversación, que aparece en la que tienen Carlo y Frijus o que se produce en un momento dado entre Beckett y el vagabundo y del que se dice: «Silencio. Una cierta comodidad metafísica se estableció entre ambos hombres». Por el contrario, el silencio de Lord Chandos lleva consigo incomunicación y aislamiento: «Hasta en la *conversación* familiar y cotidiana se me volvieron tan dudosos todos los juicios que suelen emitirse con ligereza y seguridad sonámbula, que tuve que dejar de participar en tales *conversaciones*» (cursivas mías). En la novela, a Carlo le impresiona al conocer a Raco «su dificultad para estar en el mundo, al menos en el mundo de todos los días, y no es sólo por las *dificultades de comunicación*, muy evidentes, sino por el aura de *aislamiento* que rodea a su persona» (*ídem*). La crisis en la que desembocamos es, así, una crisis del sujeto. Este, falto de un lenguaje que ordene la realidad, deja de ser la perspectiva desde la que organizar el mundo. Desaparece la distancia respecto a las cosas y quedamos a merced de ellas, por triviales que parezcan ser. Dice Lord Chandos: «esa combinación de nimiedades me estremece con tal presencia de lo infinito, me estremece desde las raíces de los pelos a los tuétanos del talón». Produzca

embelesamiento o dolor, esa experiencia está marcada por la irrupción de la realidad en un yo ausente de criterio, desfondado. Léase a esta luz el comentario sobre Raco en la novela de Abbati: «Podría haber dicho: Tengo el alma en carne viva (exagerando), y se encuentra expuesta en la plaza del mercado [...]. Pero nada de esto dijo, porque *las palabras no eran lo suyo*» (de nuevo, cursiva mía). La consecuencia es el vacío: «vivo una vida de un vacío apenas imaginable y me cuesta ocultar ante mi mujer el entumecimiento de mi interior», dice Lord Chandos. No es ajena a esta sensación espiritual la presencia en el arte de esta época de maniqués o figuras similares en Giorgio de Chirico, Grosz, Ensor o el propio Munch.

COLOQUIALISMO METAFÍSICO

Intento enmarcar las cuestiones que veo en este libro de Abbati o seguir las sugerencias que su aparición me suscita, pero no hay que olvidar que estamos ante una novela. Si bien el libro entra narrativamente en el proceloso mar de las cuestiones metafísicas como una nave que renuncia a las seguras comodidades que velan el riesgo del viaje, estos problemas –del sentido, del misterio, del autoengaño, del mal, del lenguaje– se abordan novelísticamente, es decir, de un modo en que sólo el género de la novela puede hacerlo. En este caso ese modo incluye dos llamativos elementos. Uno es el coloquial. Los temas aparecen de un modo normal, sin academicismo alguno. Es más: el propio academicismo, cuando aparece, lo hace dentro del coloquialismo, como un elemento más de conversación y parodia. Este rasgo, por supuesto, es coherente con el protagonismo que la conversación como marco tiene en el libro, pues son pre-

cisamente esas convergencias las que hacen que fondo y forma sean la misma cosa en las buenas obras de arte. Estos asuntos son vividos de forma diferente por los distintos personajes: de modo desesperado, a ciegas o desde una cierta distancia. A este respecto, destaca la pareja de conversadores formada por Frijus –«con tendencia a la alegría amable»– y Carlo. Se trata de una suerte de espectadores que han llegado a un equilibrio vital hecho de cierto escepticismo, epicureísmo –la amistad es muy apreciada en esta corriente– y realismo poco prosaico. El segundo elemento es el humor, tan vinculado al origen de la novela. En *Dos conversan* adopta distintas formas. A veces es sutil, a veces amargo, otras disparatado. El humor aceita el tratamiento de cuestiones que en ocasiones son terribles. El coloquialismo y el humor forman parte de la mirada irónica que tiene nuestro mundo sobre nuestra tradición cultural. Creo que esta es tomada en este libro tan en serio que se bromea sobre ella. Son muchas las referencias a músicos y escritores, especialmente a Beckett, que es, al mismo tiempo y como hemos visto, un personaje de la novela. Tales referencias, a veces sutiles guiños, pertenecen a otro de los temas de la novela, la consideración de esa tradición cultural en nuestro mundo. La relación entre ella y los personajes es variada. Por ejemplo: mientras Frijus, el vagabundo que se sienta en una silla vinculada a la Bauhaus, maneja con soltura nombres y teorías, Reginald, el joven dedicado a las finanzas, no siente, para disgusto de su madre, interés alguno por tales cimas del espíritu.

EL SENTIDO DE LA ESPERA DEL SENTIDO

Hay un libro dentro de este libro. Se trata de una adaptación indígena de la obra de

Beckett *Esperando a Godot*. En ella dos indios esperan en la pampa la llegada de un Dios. Lo significativo de esta espera es que los indios, a diferencia de los lectores europeos de Beckett, eran «dos pobres, cagados de hambre, analfabetos funcionales, bestias salvajes de rostros feos, con degeneraciones físicas producto de los déficits vitamínicos, proteínicos». De algún modo esos indios han roto con su vida natural como los primeros hombres y se han preguntado por el Sentido. Preguntar, del latín *percontari*, que según algunos lingüistas viene de *contus*, *pértiga*, sería «sondear el fondo de un río o estanque con una pértiga». Esperando, claro, encontrar algo. Preguntar es esperar, y la pregunta por el Sentido es la espera como esperanza. André Gide pensó ante el letrero «Sala de espera» de una estación de tren del Marruecos español: «*Quelle belle langue, que celle qui confond l'attente et l'espoir!*» («¡Qué bella lengua la que confunde la espera y la esperanza!»). En el cuento de Kafka *Ante la ley*, el protagonista espera («Allí se queda sentado días y años») hasta su muerte delante de la Ley custodiada por un guardián que «aún» no le permite entrar.

También espera Reginald, el personaje enamorado de Gilda, hija de Carlo y lectora del libro de los indios esperanzados, si bien se trata de una espera orientada al mundo financiero. Es un acierto, probablemente tan poco premeditado como voluntario —con esa voluntad intuitiva, sonámbula, del creador— la contraposición entre estas y

otras esperas. Por ejemplo, la que tiene como lectora Gilda, que es también la espera del lector del libro, el querer saber lo que les ocurre a los personajes, ese querer-saber que pasa las páginas. O la de Frank, personal, que consiste en encontrar su sitio, pues «nunca había encontrado un lugar en el mundo que le resultara acogedor». Su puesto en el mundo del crimen lo vive de un modo distante y frío y le provoca un sentimiento de culpa. Su situación —un malo que lo es de un modo sobrevenido, debido a su tía, pero que no está íntimamente implicado en ese mal— es grotesca, pero su espera tiene una gran autenticidad. Encontrará la paz regentando un kiosco.

UNAS PALABRAS DE KAFKA COMO DESPEDIDA

Hablar de un libro a quien no lo ha leído supone hacer un ejercicio de funambulista. Hay que callar algunas cosas en el mismo momento en que se está a punto de decir las, y mantenerse en equilibrio entre la palabra y el silencio. Estas páginas quieren invitar a la lectura de esta novela de Hugo Abbati y a la vez conversar con quien, una vez leída, desee volver a este artículo. Como Lord Chandos, también tengo la sensación de no recoger con mis palabras la realidad de *Dos conversan*. Pero confío en esta anotación de Kafka: «a través de las palabras, oblicuamente, llegan restos de luz». Por mi parte, aquí quedo, esperando la vuelta del lector para seguir conversando con él.