

LA DOBLE VIDA DEL BASTARDO

Nuria Amat

Si fuera posible preguntar a los escritores que vivieron en ciudades literarias sobre alguno de sus temores infantiles todos coincidirían en el recuerdo de su miedo ante la posibilidad de no ser los auténticos hijos de sus padres. Esta crisis de identidad del escritor (soy un no judío, judío, soy un americano árabe o un indio británico, etc...) le termina provocando un problema irresoluble con el lenguaje. Por eso escribe. Y en su intento fatal de resolver el problema de su estado de hijo natural o, acaso, adoptivo, el escritor se enfrenta a la lucha permanente de tener que decidir entre un idioma o varios; lo que significa abandonarlos todos y construir la lengua propia. La legítima y la bastarda. Y al fin, decide por sí solo. Decide por elección personal (Kavafis que hablaba inglés con su familia eligió el griego, Kafka abandonó el chekoslovako doméstico por el alemán literario que nunca dominó del todo...) O decide por obligación. ¿Quién le hubiera dicho al exaltado Nabokov que escribiría más de la mitad de su obra (extensísima, por otra parte) en lengua inglesa? La elección de una lengua de escritura y, en consecuencia, deslealtad hacia otra obedece también a una necesidad particular del escritor por resolver sus problemas íntimos con el entorno familiar o doméstico.

El escritor es, en esencia, un desarraigado de su propia cultura. La persecución desesperada de un lenguaje propio lo convierte de inmediato en un desheredado de la patria. Es desde ahora un mestizo del lenguaje. Un "Juan sin tierra" acorralado. El escritor hace suya la melancolía del extranjero. Del que hace que se va y escribe desde afuera como si estuviera dentro. Escribe la nostalgia de ser coherente con su sino literario. De ser el hijo natural de una patria sin sentido ni recuerdos.

Milán Kundera, que confiesa mayor interés por su idioma de escritura adoptivo (el francés) que por el checo original, ha escrito sobre la doble ventaja que al escribir tiene el escritor bilingüe sobre el no bilingüe. "Es la libertad de un escritor brasileño con el portugués, de un escritor hispanoamericano con el español. O, si lo prefieren, la libertad de un bilingüe que se niega a ver en una de sus lenguas la autoridad absoluta y encuentra el valor de desobedecer".

Esta opinión no pretende garantizar que sólo del escritor bilingüe pueda esperarse un aire renovador en la literatura contemporánea. Sin embargo, la idea sobre la doble ventaja que sufre o beneficia al escritor bilingüe invita, cuanto menos, a una reflexión.

Si observamos a los maestros literarios de este siglo (Conrad, Nabokov, Beckett, Kafka, Joyce, Woolf, Canetti, Proust...), aunque muchos de ellos vivieron una experiencia bilingüe (lo cual dista de ser algo casual), mas que esta experiencia propiamente dicha los asemeja las dificultades que éstos padecieron con respecto al idioma materno o bien con el idioma

elegido y el hecho que de esta dificultad (de esta *contrainte* como dirían los franceses) haya surgido el lenguaje literario fundamental de todos ellos.

Los escritores Borges y Pessoa no tuvieron miramientos en repudiar el inglés que dominó su infancia y escribir en español y portugués, respectivamente, para ennoblecer la literatura argentina y portuguesa. El triestino Svevo cometió la misma imprudencia con el idioma italiano y salió victorioso. El americano Bowles ante la imposibilidad de escribir en árabe, aunque árabe sea el mundo de sus relatos, ha convertido a un narrador oral marroquí en escritor; el colmo del expatriado.

Todo escritor auténtico es, bien por vocación o bien por necesidad, un exiliado. Un desterrado, voluntario o involuntario, al país de nadie. Y es allí, precisamente, en este paraje lleno de ruidos o de silencios donde el desterrado busca su voz. Es decir, inventa una "lengua particular" que difiere, o es un descomunal intento de distinguirse, del idioma común de su país de origen aunque, por supuesto y aparentemente siga escribiendo en la lengua de sus padres. La actitud del escritor contemporáneo, de aquél individuo que en su día decide representar el mundo a través del lenguaje escrito, es en esencia de abandono, de deserción, de nostalgia, a veces, de esta patria compartida de la comunicación oral, para instalarse en tierras anónimas y movedizas de las que intentará apropiarse sin resultado. Privado de su lengua real (el hebreo para Kafka, la lengua materna para Beckett...) el escritor se instala como huésped permanente de un idioma utópico y desde allí escribe, desde un estado en que ya da igual la lengua en la cual se exprese porque, a decir verdad, toda la literatura moderna esta escrita en la lengua del destierro.

No hay duda de que el espíritu judío caracteriza la literatura moderna. Yoran Bronovsky sostiene la atractiva tesis de que los grandes escritores de este siglo tienen en común una serie de motivos (la confrontación con el origen, con la madre, con la patria...) que pueden asociarse a su origen judío. Escritores en tránsito y a la busca, en suma, de una lengua utópica. La sugerencia de Bronovsky puede extenderse al exilio obligado del escritor contemporáneo, sea o no judío su origen o su espíritu. También es verdad que los escritores a los que Bronovsky se refiere (Proust, Svevo, Kafka...), nuestros padres literarios, crearon una escuela particular para los años venideros y de la cual pocos son los escritores de estos días que permanezcamos al margen. Y de esta escuela, sea por mimetismo, sea por fascinación o discreta nostalgia, hemos terminado heredando el dulce castigo del exilio. Pero el dato, aunque hermoso, no es la causa fundamental que explica la defensa del exilio como comportamiento común del escritor contemporáneo.

Si toda vocación artística nace de conflictos personales que buscan solucionarse a través de diferentes vías creadoras, el conflicto esencial del escritor moderno es el que mantiene con su origen, llámese padres, lengua o patria. Conflicto que se soluciona, en parte, al renegar el escritor, mediante la escritura, de una de estas causas: padres, idioma, patria, o de las tres juntas. Renuncia que puede manifestarse a través del odio o de la pasión, también desmedida, hacia ellas. Con lo cual el repudio no significa

necesariamente la adopción de una lengua de escritura extranjera a la lengua materna del escritor, como fueron los casos de Beckett o Nabokov, para citar dos formas casi opuestas de rebelarse al conflicto. Al aspirante a escritor le basta con saberse extranjero de sí mismo para situarse entonces en una lengua de adopción que no tiene porque ser una lengua extranjera estrictamente hablando pero sí una lengua que difiere de la del origen cuanto menos por su voluntad de ser distinta. Lo que yo llamaría la lengua del enajenado, del fuera de lugar, del despatriado. El comportamiento del escritor moderno es, en definitiva, el del huérfano del lenguaje.

Cuando Kundera afirma la doble ventaja de los escritores bilingües sobre los no bilingües y nos da ejemplos muy concretos en la historia de la literatura me atrevo a agregar los casos de los escritores latinoamericanos respecto al uso del español de la “madre patria” (Borges, García Márquez, Cortázar..), los escritores austríacos y el alemán (Handke, Bernhard, Schulz...) o los escritores catalanes que escribimos en castellano. Sin embargo, esta doble ventaja señalada antes por Kundera tiene su razón de ser no tanto en la multiplicidad idiomática del escritor bilingüe como en la peculiaridad que impregna ese estado de desterrado por naturaleza, de voz muda entre dos lenguas. Estado que es a su vez espacio natural donde las distinciones entre los idiomas se pierden y las palabras se liberan del peso de las asociaciones familiares. Es en este sentido, pues, que cualquier escritor puede ser hoy “un escritor bilingüe”.

¡Qué importancia tienen entonces los anglicismos de Beckett, la supuesta pobreza idiomática de Kafka, los barbarismos de Svevo, los argenismos de Borges o los catalanismos de Pla! Si los académicos más moderados califican estas inconveniencias gramaticales y sintácticas de falta de respeto a la lengua, bienvenida sea esa irrespetuosidad a un lenguaje literario que contribuye a la creación de las literaturas más sobresalientes del panorama actual.

El escritor bilingüe, de adopción o de derecho, se refugia en una babel multiforme desde la cual mantiene una reivindicación constante a la extranjería. Es el extranjero por antonomasia pues, sea cual fuera su lengua de origen o sea cual fuera su lengua de escritura, siempre será un extranjero de cualquier idioma.

Esta pluma en el exilio que caracteriza la personalidad del escritor contemporáneo, que escribe movido por la nostalgia de una patria idiomática perdida (Proust) o bien por la rebeldía ocasionada por la misma pérdida (Kafka), parece ser un comportamiento propio de los autores de este siglo. Me pregunto si la razón de esta diferencia con la de los escritores de siglos anteriores no será el propio devenir de la literatura, esta fase de final de ciclo en la que escritores y libros parecen encontrarse. ¿No será esta patria perdida, ese útero idiomático y multiforme a dónde el escritor sueña con regresar un día, la propia literatura? Esta esquizofrenia idiomática, esa búsqueda inútil de un lenguaje inexistente que padece el escritor contemporáneo (o un grupo muy destacado de ellos) puede ser debida a la decadencia y desenlace de los grandes géneros literarios. El escritor, perdido su origen, se expresa como un mudo. En lugar de escribir, le basta

con balbucear palabras. Ajeno a toda identidad cultural persigue como un idiota su casa, como un desarraigado acecha su única e inservible patria sin idioma.

En cada frase nueva el escritor niega la anterior que a su vez es una condena de la precedente. Como si con esta bomba negativa el escritor quisiera desprenderse para siempre del hechizo de esta madre infame llamada Literatura. El escritor, un santo del verbo, una especie de pecador blasfemo que se convierte siempre a última hora para arrepentirse en vano de ese único pecado que consiste en escribir, en negarse a escribir y caer de nuevo en la tentación de la escritura. Un mártir sin voz. Un estúpido forastero, un irredento huésped condenado a situarse en este pequeño país de sueño dónde la no-literatura se empeña en continuar perdiendo.

El escritor extranjero a su propio idioma simula que inventa una lengua nueva y particular en la que cada palabra es la primera palabra inventada de este nuevo idioma. Es a la vez el escritor sin idioma y el escritor con el idioma heredado de sus padres. Convive intensamente con su esquizofrenia idiomática. Así, Kavafis-oficinista cuanto más escribía y corregía las cartas en inglés más tesón ponía Kavafis-poeta para que sus poemas en griego lograran el perfecto aliento.

Mientras Kavafis estaba en la oficina de Riegos de Alejandría su otro yo mismo vivía con su amigo Paulos en la calle Lepsius, en el barrio llamado Massalia famoso por su ambiente de barrio chino. En la planta baja del edificio de Kavafis había un burdel donde “las putas se mostraban en las ventanas y llamaban a los que pasaban”. Las prostitutas eran amables con el poeta. “Pobres mujeres, le dijo a un amigo que le acompañaba una noche hasta su puerta. Uno ha de compadecerlas. Reciben a gente desagradable, algunos monstruosos pero (y su voz adoptó un tono vehemente, ardoroso) también reciben a algunos ángeles, a algunos ángeles”.

El poeta Kavafis paseaba por las calles de la ciudad de Alejandría, caminaba despacio y con las manos en los bolsillos, de vez en cuando se detenía a mirar los escaparates, iba mal vestido, solía llevar un viejo y sucio impermeable y siempre hablaba consigo mismo que es una vieja fórmula de hablar con el otro, con el hermanado gemelo de Kavafis.

El padre de Fernando Pessoa murió cuando el hijo escritor tenía cuatro años. Al año siguiente, y coincidiendo con la muerte del hermano, Pessoa inventa su primer heterónimo. Al otro año la madre de Pessoa se casa con el comandante-cónsul portugués destinado a la colonia inglesa de Durban (Africa). La nueva familia se va a vivir a Durban y allí pasa el poeta toda su adolescencia.

La huida forzosa de su país junto a la ausencia del padre fomentó en Pessoa su adoración universal por la lengua portuguesa. El hijo huérfano de padre construye para su subsistencia una interminable lista de pseudopadres que va situando en diferentes lugares del mundo y a través de los cuales va dando forma a su obra literaria. Sus famosos heterónimos. La multiplicación de Pessos es un modo también de detener la reproducción paterna configurada por su padrastro. La ausencia de padre da lugar a la ausencia de hijo que se manifiesta en una variopinta diversidad de

ellos. En una hipérbole del doble, en una irónica caricatura del otro-yo-mismo imposible dada sus condición de hijo de padre imposible. A Pessoa no le está permitido rivalizar con el padre que murió siendo él un niño, esta hostilidad de hijo que por otra parte debe despertarle su padrastro condiciona al poeta a exaltar la imagen de la ausencia en una serie de caricaturas de su otro yo mismo. Un estereotipo del doble.

Fernando Pessoa se abasteció de un surtido de heterónimos los nombres de los cuales representaban una autoridad viajera y diplomática tal que le permitían rivalizar con su padrastro (el auténtico viajero) al tiempo que le eran útiles para manifestar su completa orfandad en tanto que hijo del falso padre. Tan huérfano era el hijo Pessoa que incluso parecía haber perdido el nombre. Cuando escribía era un muerto más de la galería de los espíritus perdidos.

Y así es también como vive el poeta portugués, cambiando frecuentemente de casa. En régimen temporal se hospeda en casas de tías y abuelas, alquila distintas habitaciones, y la misma variedad que siente por el hospedaje la transmite al idioma de escritura. Escribe poesía y prosa en inglés, francés y portugués indistintamente. Este fenómeno plurilingüe llega a su máxima expresión con el exiliado por excelencia: James Joyce. El joven escritor confunde a su padre con Irlanda y a Irlanda con su padre y para eliminar a ambos orígenes abjura de la llamada pureza del lenguaje y no se detendrá hasta conseguir enloquecerlo. Este profesor de lengua inglesa tiene como doble al peor alumno que pueda tener un profesor de lengua inglesa. El antialumno, por así decir, el bromista de la clase, el cómico en más de un sentido, el disparatado y que sufre de un babelismo alarmante. Confunde las lenguas y demuestra una incapacidad crónica de hablar correctamente ninguna.

Ese otro yo mismo de Joyce es también su hija Lucía Joyce. La peor alumna del profesor de idiomas que habla todas las lenguas y ninguna. El odio al padre-Irlanda, el hijo Joyce lo transfirió a la hija Lucía y la convirtió en una prolongación del hijo que asesina al padre-Irlanda o de la obra que elimina a su padre y a Irlanda. Y es así como el asesino del padre, el hijo escritor, se convierte en el asesino de su hija, tal vez escritora pero eliminada de raíz por el que fuera más hijo-escritor que padre de escritores.

En la ciudad de Trieste fue donde Joyce cumplió realmente con su destino de escritor. El método que siguió el maestro de maestros para enfrentarse allí con la autoridad paterna fue el que cabe esperarse de un genio. Joyce, que pese a hablar en italiano, incluso con sus hijos, no tenía intención alguna de escribir en este idioma, mientras estuvo en Trieste escribió una obra poética que tituló *Giacomo Joyce*. Le bastó con traducir su nombre al italiano y bajo ese epígrafe escribió un texto que nunca publicó en vida y en el que estaba claro que protagonista, narrador y autor eran la misma persona. No hay más que fijarse en los Jamesy, Jim y Nora que corren por sus líneas.

El libro, de contenido breve y algo escuálido, está escrito durante la misma época en la que Joyce concluía el *Retrato de un artista adolescente* y había iniciado su obra magna *Ulises*. Pero *Giacomo Joyce* es un texto

particularmente significativo desde el punto de vista del exilio constante que caracteriza a este escritor. A partir de este libro Joyce se creará librado de aquel otro Joyce, el hermano gemelo del escritor, el clónico oriundo de Irlanda y aparecerá otro Joyce que se relacionará íntimamente con los exiliados Jamesy, Jim, Giacomo y Jacques...y cuantas reproducciones vengan.

El otro-yo-mismo de Kafka está constituido por una serie infinita de parientes. De ahí que este escritor, además de ser el primero en casi todo, sea el viajero por excelencia, o, por lo menos, el más exótico. A donde va el clan Kafka allá también se dirige el sedentario Franz. Llega a lugares tan remotos y aventureros como China, el Congo, Panamá... Sin moverse de Praga no cesa de recorrer el mundo gracias a la identificación que mantiene con sus parientes de padre y de madre, sus otros-yo-mismos rivales y errantes a través de la geografía. El cronista del clan Kafka, Anthony Northey sabe muy bien que “El hombre que soñaba con viajar a otras tierra y ver a través de la ventana campos de caña de azúcar o cementerios mahometanos”, como escribe a su fiel amigo Max Brod, pasó su corta vida trabajando en una compañía de seguros praguense, y sólo tuvo aliento para los inolvidables vuelos de la imaginación que conocemos por su obra...”

También es cierto el odio declarado que el escritor siempre manifestó hacia sus parientes. No por otra cosa dijo: “las penas y las alegrías de mis parientes me aburren en lo más hondo de mi alma”. Pero hay parientes y parientes. Entre la numerosa familia Kafka o bien Loewy sobresalían algunos tíos y primos que el escritor quería y admiraba. El tío del ferrocarril del Congo, el tío de la China y los tíos y primos de América, en especial un tal Otto Kafka cuya vida aventurera en Nueva York, Buenos Aires y Paraguay le había impresionado sobremanera.

Estos parientes excepcionales recorren el mismo mundo por el cual viajan los dobles de K. en sus libros. Sin ir más lejos el escritor asegura que “...ciertamente, en *La condena* se ocultan muchas cosas afines a mi tío” (el protagonista es soltero, director de ferrocarriles en Madrid, conoce Europa entera excepto Rusia...) Este dato es directamente biográfico por lo que se refiere a su tío Alfred Loëwy. Pero también sobran explicaciones cuando leemos el relato titulado “Recuerdos del ferrocarril de Kalda” (el nombre Kalda recuerda el apellido Kafka con la sola variedad de la introducción de una L de Loëwy) situado en el Congo dónde vivió el tío menor por parte de madre llamado Joseph Loëwy. Tío que vuelve a aparecer en *El proceso* y en *La Muralla China*.

El entusiasmo de Kafka por viajar era tan grande como aparatosa se manifestaba su incapacidad de hacerlo. Por eso se hizo escritor o bien fue escritor para encontrar el sistema de viajar felizmente y sin prisas propias del viajero. Pero este no fue el único logro del autor de Praga. Kafka no se limitó a utilizar las aventuras de sus parientes para escribir su obra. La frecuente aparición de esos tíos fantasma en la literatura kafkiana es debida a la necesidad del escritor por encontrar en ellos, además de la forma correcta de viajar, el sistema definitivo o casi definitivo para eliminar a su autoritario padre, Hermann Kafka.

América, La condena, La muralla china, El desaparecido y la mayor parte de la obra narrativa de Kafka está construída sobre ese doble gigantesco del narrador conformado por los tíos viajeros cuyo mundo el escritor sentía “mucho más próximo que los padres”.

Tíos viajeros que en las páginas escritas por el sobrino viven su otro yo como individuos acorralados. Tan desasistidos como el escritor Kafka que carecía de toda esperanza para él e incluso para sus envidiados parientes. Una suerte de premonición de Kafka, pues estos parientes judíos, alertados por el odio mortal que Europa les manifiesta emigraban a países lejanos donde podían vivir y enriquecerse sin que su apellido fuera un problema para su supervivencia. Y Kafka los acorrala y condena en sus narraciones manifestando en ellas la inutilidad de una salida. Por Américas y Congos que hubiesen siempre existirían Kafkas en el mundo que serían inmolados.

Parece que todo el mundo se empeñe en seguir matando a Kafkas.

De ahí que la doble vida del escritor desorganice el rigor académico de las Letras. Origine el caos y la confusión en las clasificaciones biográficas. De lugar a sinsentidos tales como la existencia de un escritor irlandés llamado Samuel Beckett que es al mismo tiempo un escritor francés. De lugar a un Kafka no alemán, a un Pessoa no del todo portugués, a un Gombrowicz no polaco, a un Kundera que se autodefine escritor francés y así indefinidamente.

El escritor camina por la ciudad fantasma de sus sueños, se contempla en el río que atraviesa el ombligo de estas ciudades o en el mar que las sostiene y es entonces cuando descubre al otro, al doble, a su otro yo mismo reflejado en sus aguas.

El río Moldova de Praga produce tales efectos. El hermano gemelo de Kafka es ese K. que aparece en sus libros y ante el cual el lector ve sin ver a aquel joven de hombros estrechos, cara de murciélago y sonrisa incierta que asume su condición de desgraciado. Algo parecido ocurre con Borges, en el relato titulado *El otro*, y cual es la sorpresa del narrador que no se reconoce en la figura de aquel personaje que es también, sin embargo, el verdadero Borges. De este diálogo que ambos Borges sobrellevan, el lector espera averiguar, cuanto menos, quien de los dos Borges miente pero como dice el escritor excusándose: “Hablamos, fatalmente, de literatura; temo no haber dicho otras cosas que las que suelo decir a los periodistas”.

Lo insólito de este encuentro es que en lugar de intentar darle crédito mediante la identificación de la biografía coincidente de ambos Borges escritores, uno y otro se limitan a conversar sobre temas literarios. Borges se niega a contar su vida. Y también Kafka, por su parte, se niega a vivir la suya. Sólo los estúpidos y los sanos escriben sus memorias. Por el contrario, los Kafkas o los Borges escritores rehuyen recordar su vidas y prefieren convertirlas en museos literarios, catálogos de bibliotecas o manuales librescos. Puesto que no soy yo sino el otro no soy ni uno ni otro. Visto lo cual se concede al lector la posibilidad de ser él uno de los tantos Borges o Kafkas indecisos que se ocultan tras las serpenteantes líneas.

Pero eso no es todo, pues la estrategia del doble que enmascara la biografía del escritor para terminar negándola obedece también a otra causa por lo menos reconocida más desesperada. En esa impostura que nace de otra impostura (el escritor es un impostor que da vida imaginaria a otro impostor) se manifiesta finalmente el padre tan amado como odiado que todo escritor literario consume fervientemente. Con ello la situación aparentemente estrambótica de “todos somos Borges” resulta en el fondo llena de sentido pues así es fácil y hasta divertido acabar con los padres Kafka, Joyce, Beckett, Woolf, Dostoievski... que, según parece, imposibilitan la vida de escritores de sus hijos. Todo conduce a sospechar que el destino literario de un escritor tiene su origen en esta hostilidad y se mantiene tanto tiempo como dura la rivalidad filial. Borges la oculta, la enmascara y se niega a recordarla. Algo parecido hace Beckett que sin embargo forja los dobles Mallone, Molloy, Mercier y Camier... que son intentos grotescos de asesinar al padre. Kafka, por el contrario, no esconde esta hostilidad y la expresa abiertamente en su *Carta al padre*. Lo cual, sin embargo, no le impide revertir esta hostilidad contra sí mismo en su relato *La condena*. Y consigue su objetivo de asesino impotente y feliz suicida cuando mata a Gregorio Samsa y a Joseph K. en una especie de autoinmolación laudatoria.

Escribir sobre ese otro yo mismo (que de ningún modo significa escribir la biografía íntima) representa eliminar aquella parte de ese otro yo mismo que es el padre del escritor. Estos autores dan la impresión de que en cada libro estén urdiendo la mejor estrategia para eliminar al padre, ya sea por el carácter frustrado o débil del progenitor o bien por su fama de espíritu sádico y autoritario. El hijo se hace escritor bien para superar el fracaso del padre-escritor-frustrado (Borges) o bien para subvertir el éxito, padre-déspota-triunfador (Kafka). Para estos hijos enfermos la salvación consiste en la escritura lo que viene a significar también una caída definitiva en la incurable enfermedad de la literatura.

Herman Kafka, de profesión comerciante, era a todas luces el más triunfalista de los hombres. Su pobre hijo Franz tratará de sofocar la prepotencia paterna eligiendo para sí la profesión impresentable de escritor y la elige por ser también la más ajena a los esquemas mentales del padre y no teniendo suficiente con ello hace de esta elección el mayor de los fracasos.

Borges, por el contrario, acepta rápidamente su destino de hijo escritor de padre escritor. Y su forma de vengar la autoridad paterna es precisamente la de conseguir el triunfo que jamás obtendría su fracasado padre.

El estado bilingüe de muchos escritores de este siglo deriva en parte de esta esquizofrenia biográfica provocada por la presión del padre o de la patria o de la suma de ambas. También las continuas guerras europeas de la época han contribuido a aumentar la cantidad de escritores en exilio forzoso. En mucho de estos casos el escritor termina adoptando la lengua del país que lo sostiene. Pero aparte de esa audacia milagrosa del escritor perseguido (un salto mortal al vacío lingüístico) y del mimetismo que este hecho puede producir a los jóvenes y fanáticos escritores otra causa,

también sería y que se podría clasificar como de origen íntimo, alienta el bilingüismo de muchos escritores. Si el padre de Borges escribía en inglés, el hijo lo hará en castellano. La familia Kafka hablaba en checo. Pero el hijo Franz rechazó el lenguaje del núcleo biográfico en su literatura. Samuel Beckett, sumó descaradamente padre y patria, y escapó de ambas cadenas, eligiendo la cultura francesa como texto y contexto de muchos de sus libros. Joseph Conrad justifica ya en la primera página de su *Crónica personal* el problema de la elección del inglés como lengua de escritura en lugar del polaco o el francés que le correspondía por vía paterna y materna. Conrad pretende explicarlo pero, tal y como suele suceder en estos casos de intentos biográficos renegados y por tanto fallidos, lo consigue sin demasiados buenos resultados. Hace constar que fue él el adoptado por el genio de la lengua inglesa. “Fue un acto muy íntimo, y por esa misma razón me resulta también misterioso de explicar. Proponerse explicarlo sería tarea tan imposible como proponerse explicar el amor a primera vista”. Sin embargo, casi a renglón seguido, en esta misma breve nota que prefacia sus memorias, el autor explica la biografía de su padre. Un revolucionario, un patriota, un polaco rebelde contra la dominación extranjera, un escritor frustrado, también, un traductor de los grandes escritores, un exiliado, del cual el hijo Conrad (después de cuatro páginas dedicadas a su padre) olvida decirnos el nombre. Pero sí cuenta lo que ocurrió unos días antes de su muerte cuando Joseph Conrad tenía apenas doce años y a través de la rendija de la puerta vio a su padre quemar en el fuego de la habitación todos sus manuscritos. Razones más que suficientes para entender esta opción idiomática cuya explicación el escritor ignora o simula que ignora. Conrad dedica este breve prefacio del relato de su vida a justificar su bilingüismo y a exponer la historia de su padre como si ambas cosas fueran independientes una de otra.

De entre los hijos huérfanos con padres literarios adoptados, destaca Jorge Luis Borges de quien resulta ejemplar la siguiente anécdota. En 1938, durante el mismo año en que muere el padre del escritor Borges, el poeta Leopoldo Lugones se suicida en la isla del Tigre (a los lectores borgianos no se les escapará la importancia nada casual del tigre en la literatura borgiana). Momento emblemático en la carrera del escritor pues es a partir de entonces cuando Borges empieza a escribir realmente. Momento en el que el escritor sustituye a un padre muerto Jorge Guillermo Borges por un padre adoptado, el escritor argentino Lugones. Es entonces cuando Borges se dio cuenta de que “escribir bien era escribir como Lugones”, cuando sustituye el espacio del recuerdo por el de los sueños, cuando Borges, en fin, decide con igual o más anhelo que ser escritor ser él también director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires como Leopoldo Lugones. Todos somos Lugones, que diría Borges.

Los biógrafos son más quisquillosos en la recopilación de detalles de la vida del escritor que lo suele ser éste cuando decide sincerarse. Francisco Bustos era el nombre de un bisabuelo del escritor Borges a través del cual el nieto escritor se ocultó temporalmente. Y así era como el hijo Borges,

mientras forjaba su seguridad como escritor y estudiaba el posible éxito de sus trabajos, se defendía del padre Borges, un escritor relativamente conocido en la época.

A la manera del hurto de Borges a su bisabuelo Bustos, Kafka hace lo propio con su bisabuelo Joseph cuyo nombre o representación traslada impunemente al protagonista del *Proceso*. Pero para un padre dominante y fatuo, como según parece fue Herman K., la astucia del hijo no parece suficiente. Y Kafka no tiene más remedio que complicarlo. Al pobre, triste y marginado personaje del *Proceso*, Kafka le otorga el nombre de Joseph, uno de esos tíos aventureros, ricos, cosmopolitas, afectuosos (lo contrario del padre) que daban cien mil vueltas al temible Hermann, después de todo nada más que un simple comerciante.

El hijo condenado llamado F. Kafka, por muchos dobles triunfadores que consiguiera inventar para escapar de Praga, sólo encuentra la escritura como única tabla de salvación contra la opresión paterna. Ella es la que vence y es el autor, sin embargo, quien sucumbe en la lucha. De ahí que la figura del doble, inmersa en tantos escritores de este siglo Kafka tiene en el maestro de todos ellos desenlaces insólitos. Kafka, que sabe de antemano que sus otros yo mismos literarios serán fatalmente sacrificados por la autoridad paterna, se muestra insistente en que su salvación reside únicamente en la escritura aun a sabiendas de que esta también acabará por matarlo. La carta al padre es un prolegómeno de este sacrificio que toma cuerpo en dos relatos sublimes, *La condena* y *La metamorfosis*, en cuyos personajes principales no se reconoce tanto a los parientes de K. como a Kafka mismo. Allí el hijo aparece desnudo y perfecto para ser inmolado.

Ambos relatos fueron escritos durante una época en que la crisis vital del escritor alcanzó su punto culminante (1912) y en la que "Kafka había pensado en tirarse por la ventana". Los personajes centrales de estas narraciones, George Bendesmann (hombre de negocios de *La Condena*) y Gregor Samsa (viajante de comercio de *La metamorfosis*) son finalmente eliminados por el padre del asesino. Las funciones se trastocan y el padre, el doble, el hermano clónico del alma, termina siendo el asesino del hijo. Como con toda seguridad lo termina siendo en la vida real cuando el hijo Kafka muere como si se tratara de un protagonista más de sus relatos.

Si aceptamos que los escritores de esta especie contemporánea parecen estar aquejados de una dificultad de padre que les ocasiona una suerte de división personal más o menos resuelta finalmente con la escritura, qué ocurre cuando el escritor es un huérfano de guerra, por ejemplo, un huérfano total de padre y madre, sin figuras míticas a las que amar y odiar al mismo tiempo y a las cuales adjudicar la representación de ese otro yo mismo o hermano gemelo de la víctima.

¿Qué ocurre cuando el escritor tiene que rivalizar con la ausencia absoluta de padre o madre? Y todavía más, ¿qué sucederá cuando el escritor tenga como padre y madre naturales unas humildes probeta de laboratorio?

Un escritor francés-judío-polaco llamado Georges Perec podría ser el cabeza de esta categoría de hijos huérfanos totales y absolutos. El agujero del hijo escritor Perec, lo que debiera ser el otro yo mismo propio del escritor de este siglo y por lo tanto ocupado por el supuesto padre, lo conforma el catálogo de unos grandes almacenes. Perec borra o señala su biografía en esta colección inaudita de cosas (objetos, chucherías, bibelots...) que aparecen y se repiten insistentemente en cada uno de sus libros. Sin punto alguno de referencia donde agarrar su origen, el hijo huérfano total tira piedras-objetos en el camino de ida a la supervivencia no tanto para perseguir un recuerdo antiguo y regresar de nuevo como para asegurar la memoria presente por si acaso esta también fuera un espejismo.

“Yo no tengo recuerdos de infancia. Hasta los doce años, más o menos, mi historia no ocupa más que unas pocas líneas: perdí a mi padre a los cuatro años y a mi madre a los seis”. El primero murió de un tiro fortuito durante la guerra del cuarenta, la segunda desapareció en Auschwitz”. Toda la literatura de Perec, que es al mismo tiempo la historia breve de su no-autobiografía, está marcada por esta ruptura. A un lado el hijo huérfano Perec, en el otro la autobiografía hueca del hijo huérfano Perec. Esta no-vida que es su vida lo impulsa a escribir una biografía totalizadora, un deseo e intento frustrado de escribir una biografía a lo Proust, a lo Leiris (escritores que Perec admira) y no obstante la mayor parte de la obra del escritor huérfano desorientado se circunscribe en proyectos de biografías rotas, frustradas de antemano. Perdido el origen (olvidado) ¿por dónde entonces debe empezar la escritura del hijo huérfano? Las palabras que en principio deben ser los instrumentos óptimos del escritor, los que mejor le sirven para relatar la historia, al huérfano Perec le aparecen como piezas inaplicables de un rompecabezas. Puesto que no le permiten escribir la historia, Perec juega a combinarlas, las usa como piezas de engranaje de una máquina perfecta, aquella máquina de fabricar relatos que tanto entusiasmo al huérfano Perec. El otro yo mismo de Perec es un máquina combinatoria de palabras, la máquina que inventa el lenguaje o lo destroza. El padre se convierte en una máquina de inventar y combinar palabras. Desde la pluma de ganso de Cervantes, otros escritores hijos-huérfanos-totales como Roussel, Wolfson, Calvino..., han ido inventando máquinas más o menos sofisticadas en su función reproductora del padre. Algunas máquinas peregrianas de inventar palabras son la computadora, el libro, la pluma y sus derivados: el intelect, el crucigrama, el magnetóptico, la procesador, el hipertexto, el diccionario...y todas las que competirán con el escritor durante los próximos decenios.

Pero aun suponiendo, como en verdad sucede, que un libro, una biblioteca, una máquina puedan ocupar el espacio competitivo del padre escritor, finalmente el hijo huérfano termina considerando insuficientes y pobres todos estos sustitutos. Al parecer tampoco ellos consiguen completar el agujero de una ausencia tan emblemática. De ahí que algunos hijos huérfanos totales de este siglo hayan encontrado una solución a este problema. Y hayan decidido adoptar como padres directos a un sector móvil y variable de la galería de escritores ya fallecidos y santificados y de los que a fin de cuentas tienen más garantías de memoria que de los padres

genéticos. Estos escritores huérfanos viajan en su búsqueda o bien se encierran en la habitación con ellos o sus fantasmas. Georges Perec lo confiesa en algún momento de su falsa autobiografía, cuando descubre en los autores de los libros que lee “un parentesco finalmente reencontrado”.

La biblioteca es la casa viva de la familia literaria. Es natural que sea en este reducto el lugar donde el escritor decida vivir con su familia adoptiva, una variante de exilio interior y voluntario. Allí es donde se encuentra con sus parientes comodamente instalados en las estanterías. Viaja. Recupera memoria. Es feliz. Algunos de los hijos huérfanos más radicales deciden ser bibliotecarios como lo fueron Proust, Borges, Perec y como todos aquellos escritores-bibliotecarios que disimulan su orfandad entre las paredes de una biblioteca. Estos escritores se creen la reencarnación de los autores inmortales y escriben sobre ellos como si se tratara de sus parientes más próximos. Leen los libros de sus parientes y en lugar de confundir sus historias con la de los libros que devoran (como sería lo propio del lector feliz) se imaginan ser los autores de estos libros. Todos somos Borges, nuevamente. Desean escribir sus biografías y memorias y, como Perec, a lo sumo que llegan es a escribir las vidas de sus padres adoptivos y a confundirlas todas. Desean asesinar a sus padres fundadores pero cuando parece que ya lo han conseguido otros padres adoptivos surgen de improviso, ya sea bajo la apariencia de papel o la forma belicosa del silencio. El padre, como la escritura, los persigue siempre. Pretenden escribir novelas totalizadoras, sagas, fugas y acaban ofreciéndonos proyectos de novelas decimonónicas y catálogos de instrumentos de jardinería o de escritorio. Aseguran escribir historias, libros de viajes, biografías y todo lo más que escriben son tentativas de historias, de libros de viajes y de biografías. De ahí que los libros publicados por los hijos huérfanos totales o parciales, y sus hermanos gemelos contagiados, sean guías, breviarios, manuales, catálogos, diccionarios...

Y también ocurre que compramos libros de los hijos huérfanos totales pensando que vamos a leer escritura impresa y en su lugar descubrimos enormes espacios en blanco, múltiples hojas en blanco frente a las cuales el posible lector se siente desconcertado. Y sólo es más tarde, transcurridos unos segundos, cuando el lector logra captar la idea del autor y su amabilidad al obsequiarle con un espacio para que el otro yo mismo que es el lector pueda escribir su historia. El hijo huérfano escritor espera y propicia que el lector, su doble, su hermano, escriba su historia, sus recuerdos, su imposibilidad de padre. Páginas en blanco para que el lector desarrolle la ficción de la historia que el narrador, huérfano también total, no ha sabido concebir por sí solo y ni siquiera con la ayuda de una máquina. Páginas en blanco como por ejemplo éstas...

