

HELLER

la carcajada liberal

Joseph Heller
Trampa 22
Plaza y Janés, Barcelona

"Todo confirma la impresión (escribía el novelista Bruce Jay Friedman) de que Norteamérica está atrapada en una nueva cadena de locura a lo Jack Ruby, y que se generaliza un nuevo comportamiento que necesita un nuevo estilo de novela: cada uno de nosotros tiene un pie en el manicomio". A partir de la década del 60 la mejor literatura norteamericana nace en función de ese "nuevo estilo de novela": Thomas Pynchon, William Burroughs, John Barth, J. P. Donleavy, Joseph Heller y el mismo Friedman entre otros, han comenzado a recrear, a través del absurdo y de la sátira macabra, la atmósfera grotesca de la Gran Pesadilla Americana. Conectados a una rica tradición nacional¹ parten de los procedimientos de la novela cómica para intentar una apertura hacia la narrativa de vanguardia: Dispersión onírica, escritura surrealista, pasaje del énfasis patético a la sátira y el grotesco, utilización de la parodia y del *nonsense*, son algunas de las cualidades que permiten enlazar a un

grupo de obras que están hoy, sin duda, mucho más adelante que las melancólicas piruetas de la nueva novela francesa o que la exitosa vertiente "tropical" de la narrativa latinoamericana de los Asturias, Carpentier y García Márquez. *Trampa 22* es un excelente ejemplo de esta escritura cómica que busca recuperar el espesor de una realidad amorfa y obsesiva, cuyo "clima psíquico" (como lo llama Heller) es una comedia del absurdo.

Trabajando simbólicamente la tensión entre Autoritarismo y Razón Privada, Heller narra la epopeya de la desintegración de una conciencia y hace de la locura el único "tema" de *Trampa 22*. A partir de un escuadrón de aviadores norteamericanos destacados en una isla cerca de Italia durante la Segunda Guerra, construye una pesadilla delirante, un mundo arbitrario y claustrofóbico en el que las únicas salidas son la sinrazón o la obediencia. Al negarse a admitir el silogismo que confunde racionalidad con disciplina, Yossarian, el protagonista, "ha decidido volverse loco". Su locura no es otra cosa que la adhesión a una lógica que está del otro lado de la guerra, una defensa ciega de su individualidad:

—Están tratando de asesinarme —le dijo Yossarian con calma.
—Nadie está tratando de asesinarte —exclamó Clevinger, tajante.
—Entonces ¿por qué me tirotean?
—Tirotean a todo el mundo. Tratan de asesinar a todo el mundo.
—Bueno ¿y dónde está la diferencia?

Paranoico, agresivo, la "enfermedad" de Yossarian es un

intento de restaurar el orden: todos sus gestos traducen la nostalgia de una Razón Perdida en el vértigo de la historia. Como Nick Adams, como Quentin Compson, como Holden Caulfield, Yossarian es un joven *Hamlet*: "indeciso, desventurado, desilusionado, indisciplinado, mal ajustado, inmaduro". Sin pasado, sin otro espesor que el de sus actos, puesto en situación desde el comienzo, lleva su inteligencia hasta los límites: es un racionalista y su delirio es la protesta de un pensamiento largamente adiestrado. Por eso, calcula rigurosamente sus movimientos y, al fin, cuando decide negarse a seguir volando es consciente de las consecuencias y los riesgos de ese intento de hacerlos "entrar en (su) razón". De vez en cuando, sin embargo, se descuida, lleva demasiado lejos su representación y se deja ganar por el delirio general: entonces se desnuda, se trepa a un árbol y desde allí filosofa, se entristece. "Morir o no morir, he ahí el dilema", susurra. Carece de ironía, más bien es lúgubre, levemente ridículo. Un Buster Keaton solemne y melancólico perdido dentro de un film de los Hermanos Marx. La increíble eficacia cómica del texto no viene de él: nace de la complicidad entre el lector y el personaje más enigmático y absorbente de toda la novela: el Narrador.

Detrás de la vertiginosa sucesión de personajes, que giran, luchan y se agreden hablando todos a la vez, se vislumbra una presencia ambigua: voz sin cuerpo, ciegamente encadenada a la acción, convierte el caos en un relato. Cautelosa, omnisciente, durante páginas y páginas se obstina en demostrar que está dispuesta a decirlo todo: persigue por los recovecos del texto a Yossarian, a Naterly el "recién nacido", al mayor Mayor Mayor, al oscuro capitán Black, los reúne, los amontona, los hace callar. Los acontecimientos se deslizan con tal velocidad que para instalar un orden el relato

salta de un lado a otro, se repliega, gira sobre sí mismo y acaba por quebrar la superficie misma del texto² haciendo de la escritura un espacio absoluto dentro del cual se desenvuelve y se agota toda la lógica de la narración. Escrita en tercera persona, construida sobre círculos concéntricos que dibujan una textura que (como acertaba Norman Mailer) "nos recuerdan un cuadro de Jackson Pollock", sin duda esa euforia de la "narratividad" es el procedimiento más cómico del libro. De todos modos no es el Narrador sino el idioma quien se pliega al delirio: ruptura del espacio del texto, juego de palabras, chistes absurdos, discursos, interrogatorios: sobre el escenario del lenguaje se despliega la comedia de una racionalidad. Llevando hasta el límite esta autonomía textual, Heller hace de la Historia una trampa fechando la novela en un contexto preciso, pero falso: al instalar en 1945 la atmósfera (y ciertos datos) del macartismo, el texto pierde "verdad" histórica en beneficio de una realidad mítica, simbólica. Este procedimiento es uno de los hallazgos más felices de toda la novela: al fortalecer la irrealdad alegórica, convierte a esta guerra "que los oficiales americanos hacen entre sí", en un espacio fuera del tiempo. Metáfora grotesca de la sociedad norteamericana donde se despliegan y conviven todas las tendencias "negativas" y autodestructivas del sistema. Ubicado en este *Inferno*³ antidemocrático, Yossarian vive la nostalgia del *New Deal*: privado de historia, perdido en la opacidad del presente, es un expulsado del paraíso: su "locura" es un regreso a esa infancia feliz donde la Libertad estaba garantizada y los norteamericanos progresaban hacia el Bien y la Verdad. Cuando los oficiales, hacia el final, le ofrecen un pacto, garantizándole la vuelta "a casa" a cambio de la abdicación de sus principios, Yossarian vuelve a enfrentarse con esa perversa



"lógica inmoral" que lo ha obligado a refugiarse en el delirio. Conflicto de conciencia que recupera y sintetiza la tensión entre Obediencia y Razón que estructura la novela, la deserción de Yossarian es, como su locura, un abandono, el triunfo de una racionalidad esquizofrénica. Como su locura, es un suicidio postergado.

Kennediano *avant la lettre*, su rebelión contra las arbitrariedades y la injusticia, su crítica a la inmoralidad, son una ratificación de su confianza en el Sistema. Es otro Joven Héroe Americano y al huir, se reencuentra con una larga serie de "fugitivos" que va desde Huck Finn hasta Henderson, el rey de la lluvia. A diferencia de todos los demás, el Viaje de Yossarian es un "triunfo moral", una confirmación del humanismo liberal que hace de él, antes que un desertor, un hijo pródigo.

A partir de un anarquismo antiautoritario y de una conciente elaboración de las conquistas formales de la vanguardia¹ Heller lleva hasta el límite las posibilidades de la novela liberal, de caudalosa tradición en la literatura norteamericana. Un final conformista, cierta reiteración de procedimientos y un manejo a veces exterior de los juegos verbales, no alcanzan a desmejorar un texto que está, sin duda, entre los cuatro o cinco novelas más importantes publicadas en Estados Unidos en los últimos diez años.

Ricardo Piglia

¹ Que habría que rastrear en Mark Twain, en Ambrose Bierce, en Ring Lardner, en la obra admirable de Nathaniel West para llegar incluso al Faulkner de la saga cómica de los Snopes.

² Desde el diálogo entre un personaje y un texto:

"Requiere mucho talento no ganar dinero —escribió el coronel Cargill—. Designenme un poeta, un gran poeta que gane dinero."

—T. S. Eliot —exclamó el soldado de primera clase W. desde su piecita en el cuartel general de la 27a. Fuerza Aérea y colgó rápido el auricular".

Hasta llegar (como señal Heller) a "transcripciones abruptas y niveles múltiples: incluso cinco situaciones diferentes en una misma frase". Estas rupturas del espacio del texto son comunes en una escritura hecha de saltos al vacío que alteran los acuerdos mismos sobre los que se funda el relato.

³ Ver el excelente capítulo *La ciudad eterna*, quizás lo mejor del libro, en el que un paseo de Yossarian por Roma se convierte en una parábola dantesca del mundo moderno.

⁴ Entre otras, el ritmo irónico y feroz de una prosa con resonancias de Céline y de Beckett; el efecto instantáneo y directo del comic; y (como señala con justeza Umberto Eco en una rápida e inteligente alusión a la novela, en *Apocalíptica e integrati*) "la amplificación" grotesca típica de cierto Joyce (el del capítulo de Cíclope en Ulises).

novela filosófica

Marqués de Sade
La filosofía en el todador
Ed. La novela filosófica,
Buenos Aires

el enigma SADE

Durante más de un siglo fue imposible leer a Sade. No por las prohibiciones que pesan sobre su obra sino a causa de la imposibilidad de leerlo en una sociedad donde su obra representa lo ilegible. La posibilidad de leerlo se abre junto con la fisura que desde mediados del siglo pasado comienza a desgarrar el cuerpo hasta entonces homogéneo de la sociedad burguesa. Por esa fisura correrá la hemorragia alucinada de Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé y antes que nadie de Sade. Sin ella el misterio-Sade se hubiera sellado para siempre, pero con esa fisura —vale decir con el cuestionamiento material del fundamento de nuestra sociedad— se abrió la posibilidad de aprender a deletrear el texto-enigma de Sade.

El primer obstáculo que debe vencer el lector es la red de aparentes contradicciones que envuelve hasta el absurdo la vida y la obra del Marqués. Aparentes, porque debajo hay una coherencia total, pero que se levantan como un laberinto que extravía la inteligencia de la obra. No hay otro acceso al más allá de la contradicción sino a través de la contradicción misma. Sólo internándonos en ella podemos acceder al espacio de lo no representativo (donde la obra ya no representa a un autor que a su vez representa una sociedad) en el cual es posible su lectura.

¿Quién es ese personaje enigmático y empecinado hasta el delirio en ser como era ("haced de mí lo que queráis, decía, pero no cambiaré") que se llamó Sade? Por una parte la patología médica dio su nombre a las peores perversiones inventadas por

el hombre, y por la otra Gilbert Lely afirma que todo lo que escribió "es amor"; ¿Quién es Sade? ¿El "divino" marqués o el monstruoso autor de *La filosofía*...? ¿El sabio que catalogó la mayoría de las perversiones o el personaje a quien, de contragolpe, se identificó con ellas? ¿El filósofo del ateísmo radical o el irreligioso que al negar a dios lo afirmaba? Por una parte un criminal sediento de sangre y por otra, un revolucionario que cuando la revolución puso en sus manos el poder, se opuso a la pena de muerte y salvó por "razones humanas" a sus enemigos más odiados (el presidente y la presidenta de Montreuil, sus suegros) ¿Cuál de los personajes de su obra es Sade? ¿Dolmancé, El Caballero, Justine, Juliette? ¿Cuál es el misterio de esta obra que rechazada violentamente por la sociedad, no ha dejado de trabajar en ella? ¿Se puede leer a Sade? ¿Podemos ya penetrar en ese dedalo que hasta ahora sólo era, por sobre sus tremendos aullidos y sus espantosas carnicerías, un enigma?

La monarquía, la Revolución y el Imperio coincidieron en hacer de Sade una víctima y lo pasaron por torreonos y prisiones, lo condenaron a la guillotina y finalmente lo recluyeron durante 14 años en un manicomio. Su correspondencia es un escalofriante testimonio de este interminable encierro sin causa. Y es esta a-causalidad lo que debemos interrogar. Planteemos la pregunta: si no cometió ningún crimen, si no robó, ni mató, si la única acusación real que se le hizo fue la de haber castigado a Rosa Keller y dado bombones afrodisíacos a unas prostitutas de Marsella, si durante la revo-

lución su único delito fue oponerse a la pena de muerte y actuar en consecuencia, si la restauración napoleónica creyéndolo autor del panfleto *Zoloé* sólo pudo acusarlo de escribir novelas licenciosas, ¿por qué se lo encerró durante 30 años? El castigo es desproporcionado en relación a la "falta" y allí se plantea el enigma del encierro de Sade que es, a su vez, el enigma del encierro de nuestra sociedad: la lectura de Sade es nuestra propia lectura, se trata de nosotros mismos. El encierro de Sade se inscribe en el mismo gesto que encierra a los mendigos y los locos, que persigue a los revolucionarios y cerca a los poetas. La exclusión de Sade se emparenta con la exclusión de Marx, con la condena de Joyce, con el suicidio de Roussel, con la locura de Artaud. La sociedad de la razón no puede mirarse en esos espejos endemoniados que en lugar de reflejar un rostro agradable le muestran una masa sangrienta. Una sociedad esencialmente criminal siempre va a encerrar a aquéllos que la llevan al lugar del crimen y le hacen ver la víctima. Una sociedad criminal como la nuestra necesita tener la conciencia tranquila, aplacada, y, en consecuencia, debe encerrar por la fuerza, en un encierro dentro del encierro, a todos esos fantasmas empecinados en romper.

La burguesía no pudo soportar el "realismo" de Sade, pues para eso hubiera tenido que aceptarse en Sade; por lo tanto, no pudo resolver el enigma. En lo monstruoso de su obra, Sade retrata su sociedad, la retrata en lo más profundo, en su mecanismo, pero a su vez nos lleva al límite y nos proyecta fuera. El realismo de Sade es una catapulta que nos lanza al espacio vacío. La burguesía, que no acepta su texto al nivel "realista", ni siquiera vislumbra que ése no es el verdadero problema. El problema radica en el objeto textual sadiano: pero si no acepta aquello, que es su propia verdad, menos aceptará esto, que implica su anonadamiento.

Es fuera de la "representatividad" donde esta escritura aparece como algo intolerable en sí mismo. En primer lugar, es im-