

# EL LIBRO INFINITO. HOMENAJE A ENRIQUE ANDERSON IMBERT

*Pampa Olga Arán*

Universidad Nacional de Córdoba. Argentina

*El hombre es hombre sólo para sus propios ojos*

Enrique Anderson Imbert,

“El hijo pródigo”

**L**a obra narrativa de Anderson Imbert desarrolla un proyecto estético que se expresa fundamentalmente en los relatos fantásticos. Si bien cultivó el fantástico a lo largo de toda su vida de escritor (1910-2000), es necesario reconocer que el aporte más interesante a la transformación del género en temas y procedimientos lo realiza entre 1930 y 1960. El cuento que hoy querríamos recuperar para el análisis pertenece a esta larga serie. Se trata de “El Grimorio” y da nombre a un libro que apareció en 1961, en el que reúne trece cuentos, los infaltables microrrelatos y dos piezas dramáticas breves. “El grimorio” entrelaza la fábula fantástica con una teoría de la lectura y de la función cultural del libro en la transmisión de los grandes relatos colectivos.

*Mito, Leyenda, Historia*

Como acontece casi siempre, es el propio escritor quien prologa su libro y da cuenta de él en sus propios términos. En este caso dirá:

De hecho, ese título corresponde solamente a un cuento, pero me halagaría que toda la colección lo mereciera. Grimorio se llamaba, en la Edad Media, a un libro mágico. Algo de esta magia hay en cuentos que con rigor constructivo obliteran el mundo físico, juegan con el espacio y el tiempo y sacan del caos un universo nuevo. Cuando el asunto del cuento es real, la hechicería puede todavía mostrar la mano en el modo de disfrazar las cosas o al revés, de desnudarlas con un sorprendente tirón final (7).

En los cuentos andersonianos, lo sobrenatural florece con apariencia espontánea dentro del mundo conocido, y entre ambos se genera una tensión creciente e invasiva pero, simultáneamente, desdoblada.<sup>1</sup> Así, en "El Grimorio", el profesor de Historia Antigua, Rabinovich, al salir de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, después de tomar exámenes y "con todas las vacaciones por delante" (90), no puede resistir al vicio de la costumbre y, de paso, se mete en una vieja librería. Revolviendo pilas de ejemplares, encuentra por casualidad un extraño libro que contiene un galimatías intraducible. El erudito profesor elabora hipótesis racionales para el desciframiento, apelando a su saber sobre las lenguas conocidas, los criptogramas, la broma, la experiencia combinatoria y el cálculo de probabilidades. Cuando finalmente logra legibilizar el caos de signos descubre la historia del Judío Errante narrada de manera autobiográfica por quien, obviamente, es inmortal, y ha sobrevivido a innumerables avatares de la historia universal. Para su sorpresa y secreta alegría, la historia del Judío lo traslada a los orígenes del cristianismo y, por reflejo, a la historia de Jesús, en una versión que contradice a la de los Evangelios.

Nada sería demasiado extraordinario hasta aquí para un erudito que conoce los secretos de la paleografía. Pero una de las extrañas propieda-

<sup>1</sup> Es frecuente en este escritor plantear las relaciones entre mundo natural y mundo sobrenatural en forma de desafío, duelo o partida, lo cual implica la aceptación de reglas de juego, el riesgo asumido y cierta dosis de teatralización que acompaña su desarrollo. Un ejemplo paradigmático es "La locura juega al ajedrez" en el libro homónimo (1971).

des que Rabinovich descubre en el ejemplar es que exige leer sin distracciones; de lo contrario hay que volver a empezar por el principio, pues pareciera que se escribe a medida que se lee. Con el paso de los días, esto se convierte en un obstáculo dramático: a pesar de todas las previsiones que adopta el profesor para leer ininterrumpidamente durante largas horas, después de atravesar la historia de las religiones de Oriente y Occidente hasta el siglo XIII, cuando está por descubrir el secreto de la cábala, debe abandonar el duelo. El relato termina entonces con la aparente afirmación de que el mundo sobrenatural ha ganado la partida y que el libro, interminable, acaba por asesinar a su lector.

El dramatismo de una contienda casi imposible, de leer toda la historia, de descubrirlo todo, de saber lo que nadie sabe, está presentada lúdicamente, convertida en aventura extraordinaria, peligrosa e inacabable por un “túnel de tinta”, en una “máquina del tiempo”, por un “largo viaje” en el que el héroe debe sortear pruebas de inteligencia, de rapidez, de resistencia y resistir tentaciones y cantos de sirena que provienen del mundo exterior:

Un pájaro entró por el balcón y se puso a trinar. Rabinovich no le hizo caso. Reconoció en ese pájaro al enemigo. ¡Ya sabía que algo, alguien, trataría de interrumpirlo! El mundo reclama toda la atención. El mundo no respeta a quien se recluye. El mundo castiga a la altiva raza de lectores (97).

Observadas más de cerca, las propiedades que exhibe el libro no son mágicas, en el sentido de ser un “operador de excepción”,<sup>2</sup> como un talismán. Es cierto que el libro articula el encuentro y la interacción entre dos mundos, interviene en la realidad y la transforma, pero por mediación del hacer humano, de un poder hacer, que es un saber hacer. Lo mágico, como en toda la narrativa andersoniana, ingresa al orden de lo fantástico (en la superposición de dos órdenes en conflicto, propia

<sup>2</sup> Un “operador de excepción” es aquél “al que se le atribuye la propiedad de poder violar las leyes naturales [y las verdades lógicamente necesarias]” (Eco 112).

del género), ya que el libro no actúa solamente según una causalidad desconocida, producida por una sobre-naturaleza. Precisamente porque el libro es fantástico exhibe propiedades contradictorias: es natural y sobrenatural, nuevo y viejo, caos y orden, fascinante y peligroso, da vida y mata, miente y dice verdad, se lee y escribe incesantemente.<sup>3</sup> El libro es un artefacto fantástico, una máquina increíble que el hombre pone en funcionamiento (y Umberto Eco todavía no nos había obsesado su *Lector in fabula*).

El lector puede descifrar su clave y su mecanismo; aquélla no le ha sido alcanzada por un donante maravilloso, sino por su conocimiento, por su saber, figurativizado en el profesor universitario, erudito, filólogo. Ingresan también la conciencia y la libertad del lector, la elección del goce intelectual que le hace vencer la atracción de lo vital.

¿Dónde reside entonces la magia de ese libro, el verdadero “grimo-rio” que anuncia el título y aclara el prólogo? Sin duda la hechicería del libro es la consecuencia metonímica de la historia que refiere, comenta, discute e interpreta: la leyenda del Judío Errante, contada a través del procedimiento de la narración autobiográfica por su protagonista. El héroe del relato, el Judío errante, se presenta como otro sabio, agnóstico, que transforma e invierte especularmente las relaciones canónicas entre su figura y la de Jesús, tal como las sostienen una larga tradición cultural y un dogma religioso. La inmortalidad le fue destinada al Judío Errante y no a Jesús. Éste, que fue el verdadero judío por convicción, fue odiado por su raza, y el agnóstico, en cambio, fue considerado el símbolo del pueblo perseguido, en diáspora incesante.

En esa especularidad que enfrenta lo sagrado y lo profano, se discute la legitimación de dos discursos culturales, el mito y la leyenda, marcados por su negatividad y su positividad respectivamente, aunque semejantes en su origen. El mito se forma primero oralmente: “El mito anduvo de boca en boca” (98), y para darle forma narrativa, su protago-

<sup>3</sup> Para esta noción de fantástico como mundo posible que exhibe propiedades contradictorias, cf. Arán, especialmente cap. 2: “Mundos posibles: fantástico y territorios vecinos”.

nista, Jesús, adquiere una universalidad que no tenía en origen y deviene el Cristo, redentor del género humano. Luego el mito se escribe, pero lo hacen quienes “ni conocían a Jesús, ni vivían en Palestina, ni escribían en su lengua, ni tenían nada personal que decir” (99). El mito, fijado en los Evangelios, deviene así Libro Sagrado, objeto de fe, y el hombre Jesús es divinizado para servir a una religión colectiva, a una creencia en lo sobrenatural que no se discute, separando a los hombres en réprobos y elegidos. Todas las religiones son, en la afirmación del Judío Errante, “una colección de mitos” (99).<sup>4</sup>

La leyenda tiene un origen semejante al del mito: de la circulación oral a la escrita y una forma narrativa que reparte los roles de héroe y de villano; pero, a diferencia del mito, tiene movilidad y variantes, es profana, lo cual significa que no se convierte en objeto de creencia y, lo que es muy importante, su forma está en un hacerse perpetuo. La leyenda es objeto de metamorfosis cultural y su transmisión es dinámica. En tanto Jesús ha sido mitificado y su relato ha quedado fijado para siempre, el Judío ofrece el suyo como testimonio de una leyenda que aún no ha terminado y que está en devenir. Ni cuestión de creencia, ni de fe, anónimas, colectivas, las leyendas migran, se transforman, son reapropiadas de modo incesante por las culturas y su inmortalidad atraviesa los siglos.

Operación típica de la literatura fantástica, la figura del Judío Errante se presenta como la aparición del fantasma en el escamoteo de lo que simultáneamente se muestra y se oculta, invisible y activo. Narrador omnisciente y testigo privilegiado de la historia de crímenes, guerras y persecuciones que escriben los hombres de modo incesante y partícipe, al mismo tiempo, de la inmortalidad, el Judío constituye la emergencia del fantasma vivo de la Historia, totalmente ajena a los planes de un Dios creador, amoroso o comprometido con su obra. La con-

<sup>4</sup> El microrrelato “Tao” (en *El gato de Cheshire*, 1965) sostiene, simplificada, la misma hipótesis. La diferencia es que en el origen del taoísmo hubo un poeta ingenioso, un calambur literario.

ciencia divina, esa maquinaria de relojería que regula el orden universal, poco o nada tiene que ver con la responsabilidad de la Historia irracional que gestan los hombres, la que parece derribar toda esperanza de utopía y recalar en un doloroso escepticismo.<sup>5</sup>

¿Acaso porque sólo los agnósticos parecen a Dios lo bastante inteligentes para querer dialogar con ellos? [...] ¿Quiso que un hombre, yo, fuera testigo de lo que hacen todos los hombres para que, por lo menos alguien, comprendiera la triste condición humana y la imposibilidad del reino de Dios en la tierra? ¿Quiso justificarse así por su abstención en los asuntos humanos? [...] ¿Quiso que yo, un judío, viera la extinción del judaísmo y comprobara que lo que con los siglos se llamaría judaísmo es ya otra cosa, que el Israel de hoy no tiene con el Israel de ayer más lazo de unión que un mito? No lo sé. Y si algo espero, no es la vuelta de Jesús —que no puede volver— sino la revelación de por qué Dios me eligió para la inmortalidad (102).

El Judío Errante es, en su emergencia narrativa, el fantasma de la Historia, fantasma de las creencias, fantasma de los discursos unívocos, es una conciencia inmortal, situada en la frontera que articula las gran-

<sup>5</sup> La pregunta por el sentido de la existencia humana en un mundo irracional del que Dios se desinteresa, constituye el debate principal de un conjunto de breves piezas dramáticas incluidas en la colección de *El Grimorio*, especialmente “El hijo pródigo” (156-173), “Fantomas salva al hombre” (62-71) y “Un santo en las Indias” (156-173). Los protagonistas, cuyos antagonistas son imágenes amplificadas y distorsionadas de ellos mismos, llevan en su interior un germen degradado que consiste en no comprender que todos los hombres son corpúsculos de una gran totalidad, que Dios los ignora y que la salvación pasa por no renunciar al compromiso vital con los otros hombres. La santidad, como el nihilismo, son formas de renuncia que condenan al hombre al “infierno” de su conciencia, al territorio de la Nada. El tema de la relación de Dios con el Hombre ha sido tratado con predilección en numerosos microrrelatos y, en particular, el caso del Judío Errante parece ejemplarizar un concepto, el de que Dios respeta, aun en el castigo, al hombre que rechaza las supersticiones y los dogmas, mediante el ejercicio de un razonamiento lúcido. Pueden leerse, en *El gato de Cheshire*, “El Judío Errante” (125) y “La muerte de Ahasvero” (150).

des preguntas y construye los grandes relatos que tejen los hombre para dar cuenta de su destino.

### *El Libro y la lectura*

Otra metáfora encerrada en “El Grimorio” que queremos elucidar, adopta la figura de la “impostura”, zona de juegos sustitutivos y de pistas falsas para las que el lector es provocado desde un fantástico que se complace lúdicamente en cruzarse con el género policial:

Antes de perder el conocimiento creyó que él, Rabinovich, era el Judío Errante, leyendo su propio libro; que con los ojos lo escribía y lo leía al mismo tiempo; que él era, al final de cuentas, el protagonista, como en una novela de detectives —demasiado perfecta para que alguien pueda ni siquiera concebirla— en que el asesino resulte ser... el mismo lector (108).

Esta alusión final del cuento llama irónicamente la atención sobre un procedimiento que invierte el de la fábula: si ésta había consistido en multiplicar historias diferentes, en tiempos diferentes, con personajes diferentes, el discurso por sustitución hace de lo múltiple, uno, instalando la discusión acerca de la ficción. ¿Quién reparte los roles en el relato? ¿Quién opera como demiurgo de ese universo de papel y tinta? ¿Qué realidad nombra el lenguaje?

La primera pista identificatoria que efectúa el lector proviene del apellido del protagonista-lector, Rabinovich, que evoca fonéticamente un origen judío. Relación que se acentúa insistentemente, pues los textos andersonianos no disimulan demasiado su perfil didáctico para la alegoría que construyen. Rabinovich-lector se da cuenta de que escribe, piensa y habla como el personaje de la historia que está leyendo-escuchando. Es la voz del Judío Errante quien, a su vez, es protagonista, narrador y lector crítico de su bibliografía. ¿Quién escribe, narra, como si hablara? ¿Quién lee, escucha, como si escribiera? ¿Son dos o

acaban siendo fatalmente el mismo en el acto de la apropiación de la palabra ajena?: “Rabinovich, sin dejar de leer, arregló un cojín y cambio de postura. Cada vez simpatizaba más con el Judío Errante. Hasta le imaginaba un rostro, un gesto, un modo de andar; rostro, gesto, andar, parecidos a los de él mismo, Rabinovich” (101).

En el extremo de esa cadena de identidades y sustituciones problemáticas, cabe la pregunta por la conciencia autoral, la que enuncia, organiza y dispone el relato para un lector que no conoce, pero que construye como “otro yo”, en el límite entre el texto y la realidad. ¿Quién narra, en una voz principal que no parece decir “Yo”? Otra ventriloquia narrativa, el uso de la tercera persona se oscurece y casi desaparece debido a la mimesis de la “voz” del personaje lector, voz interna instalada en una conciencia que piensa, reflexiona, comenta y entra en diálogo con otra voz-conciencia, la del libro, parecida a la suya, pero interminable. Audición estereofónica, competencia entre lectores y escritores eruditos, pero finalmente una sola voz la que circula, reflejándose, prestándose y confundándose de uno a otro nivel. Oralidad reforzada con giros en lengua no literaria, énfasis entonacional del habla con redundancias, exclamaciones, interjecciones, frescura de metáforas de la vida cotidiana que alivien el peso, tan denso, de la información: “Y con la emoción de un niño que se ha caído varias veces al intentar andar en bicicleta [...] se lanzó a la carrera por unos símbolos que se despejaban como neblina” (96).<sup>6</sup> “Dos hojas se pegaron, al ir a dar vuelta la página, y casi se le descarrilaron los ojos. ¡Menos mal que se dio cuenta a tiempo! Había que tener cuidado, que educar bien los dedos” (100). “A Rabinovich le dio mala espina que el Judío Errante zahiriera por igual a cristianos que judíos, que los tratara como a majaderos cortados por la misma tijera. A esa altura del relato ya el cristianismo se había convertido en la religión oficial del Imperio Romano. ¿Le importaba eso al Judío Errante? Ni un pito” (106).

<sup>6</sup> Armando Zárate llama “acrobacias semióticas” a la multiplicidad de recursos con los que la lengua escrita busca la complicidad del lector (18).

Estos son los rasgos de la voz, se diría de la única voz que el lector escucha como si le hablara, acentuando la última impostura, que es la borradura de las huellas del acto de la escritura, la ficción del verosímil de la ficción. El lector es invitado a convertirse en protagonista, a formar parte del espectáculo, del fantástico escenario que se activa y se modifica, con su ingreso.

¿Habría tantos textos como lectores? ¿Nunca podrían dos personas leer lo mismo? “Bueno ¡a qué tanto asombro!”, se dijo Rabinovich. “¿Acaso no son así todos los libros? La lengua, en sí, no existe: existen quienes la hablan. Y lo mismo un libro: es apenas un caos de signos hasta que alguien se pone a leerlo. El lector es quien da existencia de libro a unas enrevesadas aljamías” (96).

Como la lengua individual, el texto es un orden, un sistema misterioso, un caos que se vuelve productivo cuando alguien tiene las claves del enigma, que son del orden de la cultura. El uso y administración del saber letrado —figura paradigmática en toda la obra andersoniana, la del profesor universitario— construye un mundo cuya marca es la hipertrofia cultural, el saber como un “querer saber” incesante y la lectura, el modo de activación casi neurótica de ese saber. Es aventura, fascinación, experiencia, riesgo, deseo de posesión, reclusión, crimen contra el propio cuerpo.

A la metáfora de la fantástica y peligrosa operación de leer, le corresponde la no menos fantástica de escribir o, más bien, de reescribir aquello que está contenido en un libro incesante, metonimia de la Biblioteca, compendio acumulativo de la producción de la cultura.

Pero la lectura-reescritura es una apropiación dinámica de la otra palabra, que circula en y a través de la historia, que es legibilizada (etimológicamente *legendarizada*, puesto que “legere” y “legendario” son palabras emparentadas) e interpretada en una red infinita de “versiones y perversiones” (Borges *dixit*). La lectura es un acto de libertad que no admite la mitificación ni la sacralidad que fijan un significado único o

un efecto interpretativo ritual. Todo lector “profana” el libro y al hacerlo tal vez imite la libertad con la que Dios lee la historia que escriben los hombres. Sacralizar un libro es hacerle perder su carácter “mágico”, que es el ser objeto de metamorfosis, pues cada época viste al libro con sus máscaras y ropajes, dando nueva apariencia a aquello que ya había sido contado y añadiendo lo que es propio del saber de su época.

### *Un proyecto estético*

El acontecimiento fantástico en la vida del libro es su lectura. La certidumbre de esta afirmación da el contorno al proyecto creativo de Anderson Imbert, a una escritura que consistirá en inventar, permear, atravesar, fisurar, reconstruir, innumerables textos, épocas, circunstancias, autores, en el cruce entre la Historia y la Literatura, para fraguar allí la invención intertextual, la falsificación deliberada, la remoción experimental de procedimientos y géneros, con el gesto entre travieso y didáctico del que no ignora los puentes entre teoría y práctica literaria, entre historiografía literaria e invención.

El Libro (como institución) es ese lugar donde la transformación cultural, aunque ilusoria, es todavía posible, donde se confrontan los saberes, donde se ejercita la ética de la libertad de la conciencia individual. La concepción del Libro como el espacio de un saber y de una conciencia anárquica que desafía el orden cultural hablan por sí mismos de la circulación ideológica de una utopía afín a la modernidad y a los proyectos de la vanguardia argentina, que se consolidan en la narrativa a partir de la década del '30, planteando el rechazo al canon de representación realista y eligiendo el género fantástico (para decirlo simplíficadamente) como forma de representación de este rechazo.

El individualismo, el relativismo cultural y el escepticismo crítico de Anderson Imbert se fortalecieron al paso de las circunstancias y avatares de la historia argentina, así como de las relaciones conflictivas que

mantuvieron el poder político y el poder intelectual. Sus relatos narran una y otra vez la dimensión política de un proyecto estético que se expresa como una poética del fantástico, porque el viejo género, aunque renovado en sus procedimientos, siempre se pliega sobre la experiencia de un profundo malestar cultural y de un debate intelectual que se ficcionaliza.

### *Obras citadas*

- ANDERSON IMBERT, Enrique. "El Grimorio". En su libro *El Grimorio*. Buenos Aires: Losada, 1961. 90-108.
- \_\_\_\_\_. "La locura juega al ajedrez". En su libro *La locura juega al ajedrez*. México: Siglo XXI, 1971. 162-175.
- \_\_\_\_\_. Prólogo. En su libro *El Grimorio*. Buenos Aires: Losada, 1961. 7-8.
- \_\_\_\_\_. "Tao". En su libro *El gato de Cheshire*. Buenos Aires: Losada, 1965. 36
- ARÁN, Pampa O. *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Madrid: Tauro, 1999.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1981.
- ZÁRATE, Armando. "Anderson Imbert: odisea y curiosidades de la escritura", *La Prensa* (Buenos Aires), 24 de mayo de 1981. 18.