

Néstor Sánchez: La odisea del atmán

Walter Cassara

Alto, descarnado y andrajoso, el hombre que camina a lentas zancadas por los senderos bucólicos del Central Park, se parece a una célebre escultura de Alberto Giacometti, pero en realidad es un *homeless*, uno de los tantos que también anidan bajo los puentes o en los oscuros callejones de la populosa isla de Manhattan. No obstante, ese hombre que ahora se ha sentado en un banco que mira hacia un espejo de agua, a unos pocos metros de la estatua de Alicia y el Sombrero Loco; ese hombre que murmura entre dientes algunas frases inconexas del *Don Juan* de Castaneda, y hace grandes esfuerzos por escribir con la mano izquierda aunque es diestro, en unas hojitas manoseadas que le cuelgan de los bolsillos raídos de su gabán; ese hombre que ahora fuma y silba un tango de a ratos, no es cualquier vagabundo: se llama –se solía llamar– Néstor Sánchez*.

Sánchez, un apellido común y corriente que no dice nada; un apellido perfecto para camuflarse entre las catervas de linyeras que andan dando vueltas por el Central Park, que a esa hora –las diez de la noche– deja de ser el gran oasis de la Quinta Avenida para empezar a convertirse en un pabellón psiquiátrico, una cárcel de alta seguridad, un bosque lleno de vampiros. Sin embargo, este Sánchez roto y anónimo, al que muchos dan por muerto, fue alguna vez bailarín profesional de tango y un escritor renom-

* Néstor Sánchez nació en Buenos Aires en 1935 y murió en la misma ciudad en 2003. Obra: *Nosotros dos*, 1966; *Siberia Blues*, 1967 (ambos reeditados en un solo volumen por RBA, Barcelona, 2012). Para los otros libros se han consultado las primeras ediciones: *El amor, los orsinis y la muerte* (Seix Barral, 1972), *Cómico de la lengua* (Seix Barral, 1973) y *La condición efímera* (Sudamericana, 1988).

brado que había logrado una excelente reputación entre sus contemporáneos, así como en prestigiosas casas editoras de Buenos Aires, Barcelona y París. Incluso sus primeros libros publicados en la década del sesenta, habían merecido los elogios de Cortázar y de Enrique Rodríguez Monegal.

Aun leída en ese contexto –el de la literatura latinoamericana de los años sesenta, una década pródiga en toda clase de rupturas y de experimentaciones formales–, la obra narrativa de Sánchez es atípica, extremadamente difícil y esotérica. Las dificultades que derivan de este esoterismo, papable desde los primeros dos libros y cada vez más acentuado en los tres siguientes, nunca se ocultan ni tratan de disimularse. Sánchez no hace ninguna concesión al lector, más bien le exige todo: desde una vasta competencia literaria hasta una profunda identificación con sus arduos derroteros espirituales. Para leerlo hay que entrar de lleno en su código, en su jerga privada y en su fraseo viscoso; hay que seguirle la pista que a menudo se hace errática, se tuerce y descoloca hasta para él mismo. En definitiva, para entenderlo, para pescar algo al menos, hay que convertirse en un acólito, un iniciado, un anacoreta del Central Park, una especie de derviche sintáctico, uno de aquellos «salteadores de los caminos celestes» –medio esquizo-joyceanos, medio charlatanes sufíes– de los que alguna vez habló Malcolm Lowry. De hecho, Sánchez comparte con Lowry –y con Daumal, Artaud y Kerouac– la exploración al límite de lo patológico de la conciencia religiosa, y algo que podríamos llamar «la pulsión autobiográfica», que nada tiene que ver con la novelita familiar del neurótico ni con el confesionalismo romántico pequeño-burgués, sino que es eso nomás: una pulsión, la pulsión de un gesto desorbitado sobre la escritura, la pulsión de un *action writing*, donde ya no hay ningún artilugio posible para la subjetividad, ninguna puesta en escena, ni alter-egos ni máscaras u otras formas del desdoblamiento, porque no hay «yo», ningún sujeto identificable o decodificable; lo que hay es más bien otra cosa: un vertiginoso devenir-otro en los ritmos sincopados de la materia, o en lo que viene a ser lo mismo: en las cadencias silentes y sedicentes de una lengua.

Mencioné antes el esoterismo de Néstor Sánchez. Algún lector desprevenido quizás podría pensar en velas perfumadas, incienso,

mantras, marihuana, pulseras de colores, rock progresivo... Algo de todo eso puede haber de fondo (muy de fondo), ya que Sánchez se proclamaba un seguidor de la Generación beat y decía escribir bajo el influjo de las técnicas de improvisación del jazz y el automatismo surrealista. Sin embargo, en Sánchez lo esotérico no se vincula tanto con el folklore hippy de los años sesenta como con una necesidad de preservar la palabra escrita del filisteísmo, cualquier forma de filisteísmo, llámese crónica, ensayo o cuento. En una antología de nuevos narradores argentinos, publicada a principios de los años setenta por Monte Ávila, el autor –quien fuera el encargado de compilar el material– aprovecha la ocasión para arremeter en el prólogo contra los reptiles de Filistea, deslizando de paso unas pocas fórmulas que bien podrían condensar su propio ideario estético: abordaje del texto –escribe allí– como «una experiencia directa en lo narrativo que salta sobre la noción de poema (supuesta raíz de la lengua)»; «empezar directamente con el aliento, con la novela o su parodia»; y sobre todo: nunca transar con lo que él llama la «prosa de cámara».

Está claro, Sánchez pone la intensidad poética por encima de la novela, pero ojo: no reniega del realismo, sino de los eunucos y pajes al servicio de su majestad el realismo. Es más: Sánchez es un escritor realista –a su manera, claro, pero lo es–. Y lo es de un modo directo, ingenuo, incluso hasta «mimético», de un mimetismo casi animal. ¿Qué hay más realista que la creación de una mitología propia? Sánchez es un creador de mitos, por eso digo que es un escritor realista, o al menos es alguien que entiende que la verdadera naturaleza de lo real pasa por lo mítico. En este sentido, es más un poeta que un novelista. En todo caso, es un novelista que ha asumido plenamente el agotamiento de las técnicas y los saberes narratológicos que consolidaron la idea clásica del género hasta la irrupción de Joyce, con quien la novela entra definitivamente –no hace falta ni decirlo– en la conciencia agonística de todo el arte moderno. No obstante, en la época en que Sánchez empieza a publicar, había toda una superproducción novelesca –ahora también la hay– que se disfrazaba con la vieja quincallería decimonónica y salía a facturar con los yeites ya patentados, e incluso desechados, por el naturalismo positivista, como si el *Ulysses* nunca hubiera existido, como si la novela pasara aún por

el folletín de los sábados, y la gente fuera al teatro con gemelos y todavía no se hubiera inventado la electricidad.

Ya en aquellos dos primeros libros, que por cierto apelan a un tono experimental mucho menos crispado y hermético que los siguientes, Sánchez se declaraba un joyceano convencido y extremo, un verdadero kamikaze del fluir de la conciencia, listo para lanzarse de lleno contra los historietistas del realismo animado. Sin embargo, se propuso una meta quizás inalcanzable: se propuso ir un paso más allá del férreo andamiaje estilístico del *Ulysses*; quiso hacer jazz –o mejor dicho *bebop*– con el dandismo escolástico de Stephen Dedalus; quiso que las eyaculaciones oníricas de Leopold Bloom brotaran directamente de los pulmones de Charlie Parker, y que el capítulo de las preguntas y las respuestas fluyera como una *jam-session*. Alguien podría objetar que eso ya lo había intentado hacer Kerouac con dudosos resultados, y que mucho antes el mismo Joyce ya había inventado el *bebop*, cuando forjó en el *Finnegans Wake*, sobre la base de la lengua inglesa, un dialecto poético completamente autónomo y desconocido hasta el momento. No importa, ya que en la improvisación lo más significativo no proviene tanto de los resultados o de los procedimientos como de la ejecución. Y todavía más que de la ejecución, de la idea misma; y todavía más que de la idea, de lo mítico que encarna en la idea de la improvisación; la idea de una absoluta fuerza creadora desasida de toda norma lógica: una fuerza perfectamente equilibrada entre el azar y el cálculo, o como diría Simone Weil, entre la gravedad y la gracia. Una fuerza cuya materialización no puede abstraerse de su irrepetible devenir en el tiempo, y cuya sintaxis secreta bien podría ejemplificarse con esta imagen –también de Weil–: «Una ardilla girando en su jaula y la rotación de la cúpula celeste».

Ahora bien, ¿se puede improvisar con la palabra escrita? ¿Es posible la improvisación de una novela entera? Ciertamente, es un tema que daría para una larga discusión, ya que las condiciones materiales que delimitan la palabra escrita parecen, a primera vista, contrariar los patrones básicos de la improvisación. Sin embargo, en el proceso de escritura, improvisación y composición son mecanismos indiscernibles, aun cuando la palabra ya haya sido fijada en el marco de la página impresa. Acaso más que la

música, la escritura puede reproducir en el papel distintas tomas o secuencias de una tirada de improvisación, e integrarlas a su desarrollo en el espacio y el tiempo, reactivando así el proceso de composición original. Pero ¿qué hace que esas palabras reunidas por el azar no se conviertan en un conjunto caótico de pistas fragmentarias, ensambladas por algún simulacro de cohesión? El alfabeto, sin duda, es el estudio de grabación más complejo y perfecto que ningún ingeniero de sonido haya imaginado jamás: puede hacer que cualquier cosa se convierta en un arpa eólica. En *Un coup de dés*, Mallarmé logró de algún modo grabar lo imposible, consiguió sintetizar la química de la improvisación, disponiendo la página como una cámara de resonancia en la que flotan idealmente las palabras, libres de toda atadura convencional, de modo que pueden recombinarse en distintas tomas o golpes de emisión, conformando una suma de impresiones mentales fluidas, que recrea todos los factores y facultades que intervienen en el proceso de la actividad creadora. Lo curioso es que haya sido justamente Mallarmé, el menos espontáneo de todos los poetas, quien haya dado con el artefacto textual que mejor se aproxima a la idea de improvisación en el lenguaje. Quizás no sea tan raro: la improvisación, al fin y al cabo, no tiene absolutamente nada que ver con la espontaneidad.

Sánchez quiso llevar a la novela no tanto los recursos estilísticos del *bebop*, sino el aura romántica y marginal del jazz a secas. Es decir, quiso devolverle a la novela —que es el género burgués, anti-mítico, por excelencia— la impronta de ese modernismo suburbial forjado por la mitología del jazz, con todo su consabido elenco de yonquis, místicos, putas, gigolós, genios y gánsteres. En buena medida, ese fraseo nervioso, sincopado, imprevisible, del autor de *Siberia Blues*, remite a los largos monólogos instrumentales del jazz de vanguardia, pero su verdadera entonación y su poética de la marginalidad provienen del tango, en su versión más prístina y «canyengue», aquella que se gestó en las milongas de barrio, los cabarets portuarios y el turf.

Del mismo modo que Gurdjieff declaraba, en *Encuentros con hombres notables*, escribir en contra de «la palabra putanizada», Sánchez tiene muy claro cuál es el enemigo; lo dice explícitamente en *Cómico de la lengua*: «este tiempito de la otariedad en que

repto». Y luego añade sus posibles consecuencias: «entonces parecería que sólo se puede cerrar lo más herméticamente el hocico, o ladrar». Precisamente, es en *Cómico de la lengua* donde el autor argentino alcanza un punto de incandescencia formal que podría, acaso, ponerse a la altura del mejor Céline, e inclusive de Beckett. Desde esas cimas sólo se puede volver desandando los propios pasos, o devorándose a sí mismo. Y Sánchez lo hizo, se fue masticando de a pedacitos la voz, página por página, como San Juan en Patmos. Pero no tuvo la rabia acorazada de Céline ni la serena desesperación de Beckett para bancarse lo que venga –si es que viene algo– después de ese salto al vacío. Desapareció luego, durante catorce años, quién sabe dónde, en las cloacas de Manhattan, en Calcuta o en Siberia –en su propia Siberia sináptica–; desapareció o más bien se lo tragó toda esa «juntidad espeluznante» de la que él mismo habló en *La condición efímera*, un último libro de relatos que puede leerse como una correcta y casi póstuma sinopsis de su abigarrado mundo interior, una breve muestra retrospectiva de aquellos catorce años de errancia misteriosa que siguieron al gran golpe de *Cómico de la lengua*, porque si resulta posible que la fragmentación total, la disgregación pura en el lenguaje, tolere algún paradigma discursivo que no sea el carrusel paranoide, Sánchez lo llegó a formalizar en este libro con una transparencia que no miente, una oscuridad sin impostura ni aspavientos.

Dado su absoluto desprecio por la narración convencional, de tipo realista, la novelas poemáticas de Sánchez podrían, en buena medida, resultar afines a los preceptos estéticos del *nouveau roman*, pero están mucho más cerca de la alquimia creativa, la producción en los límites de lo inefable de esos extraños y desnudos monumentos al vacío creados por el «sector teológico» del expresionismo abstracto estadounidense: Rotkho, Barnett Newman y Clyfford Still. En este sentido, Sánchez no escribe sino que «remingtonea», vale decir: escribe, improvisa sobre el teclado, confiriéndole a estas acciones un valor más bien orgánico, puramente ritual e impersonal. Y en este remingtonear, en este traquear y machacar la página en blanco, el alma se traslada fuera del propio cuerpo, se hace mundo, soplo vital, odisea del *âtmán*, respiración alucinada de un relato imposible. Roque Barcia, Nacha

Ortiz, Mauro y Mercedes Chavarría, Juan Juan y el Fantasma, todo el elenco de personajes que desfila por las páginas de *Cómico de la lengua* es a su manera, si eso fuese posible, narrado por el *âtmán*. Vale decir que no son, en absoluto, personajes al modo convencional; algunos tienen nombres convencionales, pero bien podrían llamarse Fa o Do, Fusa o Corchea, porque son justamente eso: meras grafías rítmicas, figuras cifradas en un pentagrama no escrito, almas que reverberan en el lenguaje, almas que viajan en el carro polifónico de una Remington trepidante ©