

fuma pipa y lee, va al club y regresa y sigue leyendo, cumpliendo sus obligaciones con la realidad, con la monarquía, con los escritores del mundo y los lectores ingleses, con una indiferencia sonriente y metódica. Por su afecto por el lector común, VSP fue, en cierta medida, el heredero de Virginia Woolf y, sin embargo, ella y todo el grupo de Bloomsbury le parecían una remota tribu perdida en el trópico, según dice. Y reseñando *Oscar Wilde* (1987), de Richard Ellmann, Pritchett cita la certidumbre del biógrafo de que Wilde pertenece más a nuestra época que a la victoriana. “No sé muy bien qué significa esa frase”, concluye VSP.

De sus relaciones con Wilson y Connolly, el par de anglosajones con los que disputaría la primacía entre los críticos ajenos a la academia, puede inferirse la posición de VSP, su apacible y laborioso desdén. Wilson adoraba a Pritchett, por haber logrado lo que aquel soñó sin realizarlo: ser tan buen cuentista como crítico. Alabó *Hacia la estación de Finlandia*, destacando que la grandeza wilsoniana estaba en permitirnos escapar de la historia por el camino de la novela, en hacer de las ideologías decimonónicas, venturosa literatura. Importaba George Meredith, no Ferdinand Lassalle. Y Pritchett se felicitó de que en la segunda edición Wilson se disculpara por haber sido tan cándido en relación a la pesadilla soviética. Citando a Turgeniev, a quien dedicó una hermosa biografía (*The Gentle Barbarian*, 1977) y a quien tenía por el ejemplo práctico de cómo sobrevivir con honor entre nihilistas, VSP agregó que hacer revoluciones en barricadas ajenas era una tentación fatal.

En cuanto a Connolly, Pritchett no lo leyó con los ojos desbordantes de admiración tan propios de todos nosotros, los enemigos de la promesa. Connolly, dice VSP en *El viaje literario*, era un bebé: “Cuando hace algo para entretenernos es conmovedor y cuando se queda solo está perdido.”

No vio en él a un destacado moralista del fracaso literario sino a un fracasado que moraliza. A su alrededor, Connolly dejó hermosas ruinas donde pueden distinguirse, si entiendo bien, fragmentos de las maravillas de Virgilio, de Pascal y de Jung.

No hizo Pritchett, concluyo, una anatomía de la melancolía literaria, como Connolly, ni se aventuró, siguiendo a Wilson, en la gran marcha de la historia que fascina a los escritores. No postuló teorías literarias, y quien crea que la obligación de un crítico es hacerlo no entenderá a VSP, quien dando cátedra como invitado en 1969 en Cambridge, el nido de la Crítica Práctica, tranquilizó al profesorado: la literatura debía huir de la biografía para internarse... en la autobiografía. Pero tampoco tuvo ideas generales, de origen filosófico o estético, sobre la literatura, lo cual es necesario en un gran crítico. En el fondo —se lo dijo a Al Alvarez en una carta— detestaba al gran escritor moderno encarnado en Flaubert, melindroso y misántropo.

Escribió Pritchett cientos de páginas sensatas, amorosas, precavidas sobre casi todos los escritores importantes del siglo pasado y del antepasado, dejando un legado de inteligibilidad pocas veces impreso y encuadernado. Pero si tenté a la herejía diciendo en la primera línea de esta reseña que VSP no fue un gran crítico, sino el mejor de los reseñistas, lo hice por mor del formalismo. Pritchett casi nunca ensaya, es el menos ensayista de los críticos porque fijó el canon de lo que debe ser una reseña literaria y se somete a ella casi esclavizado. Al leerlo en libro, uno extraña el formato periodístico de la reseña, la orientación brindada por la ficha bibliográfica del libro reseñado (ausente en *El viaje literario* tanto como en *Complete Collected Essays*). Pero esto no debe pronunciarse en una época como la nuestra donde la reseña es considerada la fajina a la cual está condenado quien

sueña con ser, más que crítico, profesor, y anhela abandonar la crítica tan pronto lo tiene el éxito mundano como novelista.

Pritchett fue fiel a la voz de la literatura. A esta voz la identificó mejor que nadie. En su reseña sobre *La prima Bette*, de Balzac, VSP reconoce la facilidad con que la novela decimonónica se adapta a las series televisivas, en la cual, ya se sabe, los ingleses son o fueron magistrales. ¿De qué se ha perdido entonces quien ve *La prima Bette* y renuncia a leerla? Pues se han perdido, nada menos, de la experiencia de escuchar la voz estridente, resuelta y torrencial del novelista. A quien entienda lo que esa respuesta significa le será permitido volver una y otra vez al jardín encantado de V. S. Pritchett. —



NOVELA

El melodrama latinoamericano



Alberto Barrera Tyszka
RATING
Barcelona, Anagrama,
2011, 264 pp.

JUAN JOSÉ BECERRA

Excepto por las guerras de la independencia del siglo XIX y las dictaduras sincronizadas entre sí por el Plan Cóndor en los años setenta del siglo XX, las partes de lo que llamamos América Latina nunca se mantuvieron demasiado integradas. Hasta ahora, que parece haber resurgido un latinoamericanismo bueno pero acaso inane para darle vida a las novelas del porvenir. ¿Quién, que no sea un burócrata, se animaría a escribir la novela de la CELAC?

Por afuera del deseo histórico de una patria grande, y de las novelas

de dictadores y héroes, el discurso amoroso pronunciado a través de las telenovelas ha sido el único lenguaje común del continente, capaz de atravesar con facilidad sus fronteras interiores. Mejor dicho, el único lenguaje narrativo (también existe el discurso amoroso de las canciones, pero no sería una tarea fácil *cantar* una novela).

Rating, de Alberto Barrera Tyszka, es una novela acerca del melodrama latinoamericano, el gran género de América Latina, el más popular y el peor visto. Del otro lado de Manuel Puig —un mayorista de insumos melodramáticos—, Barrera Tyszka aplica sobre el género un baño de luminol, fetiche de la química forense, para revelar la composición de su valor agregado: la forma televisiva pavloviana que cuenta las emociones ajenas como si pudieran ser vividas.

La lectura de la industria televisiva que se hace en *Rating* es lapidaria e irrefutable y tiene su principio: hacer una telenovela es la telenovela (hacer un noticiero también ha de serlo). Tenemos a Izquierdo, un guionista depresivo que vive de recuerdos; a Pablo, su joven relevo, hijo de otro guionista al que el *métier* insano ha llevado derecho al hospicio; y a Quevedo, un gerente en el ocaso. Todos —aunque hay más— son piezas de una tradición famosa del capitalismo: la de la máquina laboral, en este caso una expendedora de ficciones. Pero ningún éxito es suficiente para alimentar la máquina. La contigüidad éxito/fracaso es la gran fuerza de la novela y, también, su piedra filosofal. El éxito nunca llega solo: es el éxito más el desastre que se incuba en él. Como si se tratara de una cultura de ludópatas, la sociedad televisiva vive de la ganancia tanto como de la pérdida, un fenómeno que Barrera Tyszka detecta asignándoles a los ganadores y a los perdedores una misma bolsa.

Rating es una serie de fugas horizontales que se cruzan con una historia vertical de referencia: un *reality* —heredero y enterrador de la telenovela— sobre indigentes caraqueños.

La arborescencia del libro produce una impureza y una variedad interna extraordinaria. No se puede contar una sola historia. Al costado de una descripción funcional de la máquina del trabajo televisivo, donde la ficción nunca es una idea en el aire sino una línea de montaje que deriva en productos seriales y en un malestar masivo que ataca a quienes los fabrican, la novela de Barrera Tyszka cuenta varias historias de amor: las contadas por las telenovelas y las vividas por sus mentores, sin que se sepa quién copia a quién. Pero además hay mil relatos de los programas televisivos que aparecen como actos o potencias (aquello que la industria hace pero también aquello que imagina), y también lo que podemos llamar “dramas derivados”, como el melodrama que se desata en el interior de la máquina laboral o el drama social del deslave venezolano de donde la televisión extrae los indigentes del *reality*, y que aparecen y desaparecen como si la novela fuese sometida cada tanto a un cambio moral de vías.

La muerte de la madre de Izquierdo y quizá más aún el hallazgo de su marcapasos son momentos en los que la literatura de Barrera Tyszka se repliega desde el extremo narrativo al que ha llegado —un extremo lejano pero exterior— hacia la representación brutal de la intimidad, una especie de teatro sin espectadores en el que la novela revela su factor oculto, un emergente menos narrativo que ontológico: el factor sentimental que perfora la superficie de la historia y deja a la vista el tesoro que ha estado escondiendo.

Sobre el final, como si toda la inmediatez aceitosa de la televisión hubiera desaparecido del libro, Izquierdo decide ajustar una cuenta personal, el primer acto no laboral que se observa plenamente. Decide, por fin, *ver*. Entonces sucede el encuentro más intenso de la novela, y tal vez el único si se entiende por encuentro el instante final de una búsqueda. Es una escena oscura porque en ella no

está presente la actualidad en la que sucede: ocurre, íntegramente, en el pasado. De pronto se resquebrajan los mundos que a duras penas se mantenían separados y la novela muestra sus brillos interiores.

La malicia y la inteligencia de una narración que también es una crítica de la sociopatía que sostiene la industria del entretenimiento y, a su manera, una extraordinaria Teoría del Culebrón, aparece finalmente filtrada por elementos sentimentales que no habría que confundir con sentimentalismo. Pero también aparecen los hechos de la ficción literaria filtrados por la ficción fabril. Se trata de contactos entre planetas diferentes que adoptan la forma de un estudio comparado de realidades artísticas en apariencia antagónicas. En esos contactos, la realidad artificial de lo novelesco literario nunca tiene el ritmo ni las expansiones controladas de la ficción televisiva pero ambas tienen en común un elemento: el trámite engorroso de su desarrollo, su vínculo retorcido con el tiempo. Y eso ocurre porque la realidad y sus modos de representarla son experiencias burocráticas. En la teleficción, esos trámites están sobreactuados, mientras que en la “vida” literaria funcionan como una memoria oculta (la telenovela actúa mientras la literatura piensa).

Pero Alberto Barrera Tyszka no cuestiona los préstamos entre la novela literaria y la novela televisiva porque, al margen de la diferencia de prestigios, ambas forman parte de una misma materia: una materia que no es la vida. Si *Rating* solo fuese una novela de la que quedara claro que la literatura es superior a la teleculebra, habría perdido su hibridez excepcional, dado que es en todos sus aspectos sentimentales y no únicamente en los *escogidos* —todos: los que van del sentimentalismo pop de la industria cultural al sentimentalismo punk de las enfermedades, y de la poesía a la pantalla que reproduce pava-das— donde el libro se apoya para elevarse. —