

EL BUEN SALVAJE DE CABALLERO CALDERON

A. CONSIDERACIONES PRELIMINARES

A Eduardo Caballero Calderón le fue otorgado el premio "Eugenio Nadal 1965" en ceremonia efectuada en el Salón de Actos de Barcelona, presidida por Amira de la Rosa, el día 14 de abril de 1966 (Día de las Américas), por su última novela titulada *El buen salvaje*. Con este galardón se hizo reconocimiento público de la extensa labor literaria de un hombre que a los 56 años había publicado dos decenas de libros a la par que ejercía la diplomacia y el periodismo con dedicación ejemplares.

Habiendo sido galardonado y publicado en España este libro ha sido también más prolijamente reseñado y comentado allá. La mayoría de los trabajos publicados hasta ahora han aparecido en revistas españolas; en número menor han aparecido algunos artículos en Colombia y en cantidad aún menos significativa en otros países, entre los cuales sobresalen los Estados Unidos.

La novela demuestra, entre otras cosas, el proceso de auto-superación artística que comenzara en 1936 con *Caminos subterráneos* y que en 1940 recomenzara con la publicación de *Tipacoque*. Muy acertadamente el estudio de la trayectoria de Eduardo Caballero Calderón a los ojos de un crítico demuestra el recorrido que el título sugiere: *De Tipacoque a París*¹. Dicho recorrido no prueba, sin embargo, que Eduardo Caballero Calderón se haya distanciado gradualmente de sus alcances iniciales, puesto que *Tipacoque* está siempre presente en su obra. Lo que sí, en cambio, indica es que el autor ha venido

¹ HELENA ARAÚJO, *De Tipacoque a París*, en *Eco*, Bogotá, t. XVI, núm. 4, febrero de 1967, págs. 416-430.

superando etapas hasta llegar a cierto estadio de reconocimiento y aplauso por parte de la crítica general. Ha ido así desde el simple relato o cuadro de inspiración espontánea hasta la novela con diseño calculado cuidadosamente; desde el subjetivismo y la improvisación hasta el mayor objetivismo. Todo ello resume *El buen salvaje*.

La crítica no ha dejado de hacer alusiones a las posibles fuentes y antecedentes de la obra. Unos han señalado la novela *Los monederos falsos* de Gide para explicar la técnica de la novela dentro de la novela; otros apelaron a Unamuno en su libro sobre *Cómo se escribe una novela* para ampliar el mundo de las posibilidades del novelista; no ha faltado quien argumentase con sobrada perspicacia, por demás, que lejos de reflejar la admiración implícita de Eduardo Caballero Calderón por la literatura francesa, con citas sobre la sutileza del detalle de Proust, la función de la burguesía en el conglomerado social a la manera de Balzac, o las miserias humanas de Víctor Hugo, *El buen salvaje* pertenece a la novela picaresca del más nítido realismo hispánico tradicional. Y ninguno de los críticos vio que la misma obra de Eduardo Caballero Calderón anterior a la novela, ha sido el arsenal más directo en cuanto al tema se refiere. Basta con examinar, por ejemplo, su libro *Americanos y europeos* (1958) para encontrarse de lleno con el conflicto de dos mundos complementarios y suplementarios entre sí.

Tal vez lo más llamativo de esta obra controvertida haya sido el arreglo en (14) 'cuadernos' como si se tratase de un borrador de algo inconcluso. Esos cuadernos han sido interpretados como 'pisos' de un edificio que se abandona una vez concluido. Dejando a un lado cualquier consideración sobre el intento del autor por asignar un sentido especial a esta construcción, basta indicar lo que efectivamente logra con el procedimiento: a) dar el tono de obra cuyo carácter no es 'definitivo'; b) poder moverse dentro de esta estructura con desenvoltura infringiendo todo género de convencionalidades aceptadas por la novela hasta ahora; c) ajustar el tema del salvaje en París (civilización y barbarie) a la técnica biográfica de la novela picaresca para producir una nueva amalgama cuya no-

vedad radica en el tratamiento; de estos logros se desprenden la mayoría de las conjeturas críticas sobre la novela, anti-novela, novela que se hace a base de deshacerse, ruina que se construye de lo que se mantiene en pie sin que deje de ser ruina y manta que se teje por un lado y se desteje por el otro.

Por el contenido, la novela guarda demasiadas semejanzas con la obra de crítica, porque en ella y a través de ella el autor especula y teoretiza sobre la índole del género en cuestión. La obra posee más de dos intentos, serios y agudos, por demostrar las veleidades de la *nouvelle vague*, y otros tantos por ridiculizar y parodiar, con extrema sutileza, la presunta inflexibilidad sostenida por un tipo de crítica que pretende dictaminar *ex cathedra* sobre lo que una novela es o debe ser.

Interrogado sobre los altibajos que sufriera en la confección de su novela, Eduardo Caballero Calderón declaró: "Lo que más me preocupó en ella no fue el tema en sí, sino el ensayo de una nueva técnica que empleo y que requiere un gran trabajo estilístico"². Efectivamente, Eduardo Caballero Calderón logró sacar a pulso varios puntos técnicos y estilísticos que ofreció a la consideración de la crítica. Estos puntos reflejan la obra de un profesional de las letras y son: un deseo por mantener intacta la psicología del personaje protagonista a pesar de las peripecias de la novela; completa eliminación de todo tipo de descripción que no sea absolutamente pertinente al tema (nueva fórmula de novelar auto-impuesta por el autor); mantenimiento absoluto de la objetividad del narrador hasta el punto de que la huella del autor desaparece del libro; limitación absoluta al tema propuesto, revelando solamente lo 'indispensable' y haciendo que el protagonista utilice las riendas del punto de vista a voluntad suya. Ese es el "gran trabajo estilístico" a que Eduardo Caballero Calderón se refiere. Comentaremos estos puntos a lo largo de este ensayo.

² C. H., *Eduardo Caballero Calderón*, en *La Estafeta Literaria*, Madrid, núm. 342, 23 de abril de 1966, págs. 38-39.

B. LA NOVELA

El término 'buen salvaje' (*Noble Savage, Bon sauvage*) tiene una larga historia que merece recontarse. En *La República* Platón ya se refería a una 'época dorada' imaginaria en la que los hombres vivían felices. Tácito, en sus recuentos sobre la vida de los antiguos germanos (*Germania*), exaltaba a los romanos decadentes a que imitasen la vida patriarcal y ordenada de los 'bárbaros'; antes del descubrimiento del Nuevo Mundo, en Europa se creía en la Isla de la Abundancia, situada allende los mares del Poniente, cuyas características la asemejaban con el Paraíso Terrenal. Colón anota en su *Diario* algunas consideraciones sobre la naturaleza benigna de los caribes atribuyendo sus dones a la Madre Naturaleza. Montaigne, en su detenido ensayo sobre *Los caníbales*, también se refiere al 'estado natural' como algo que el hombre de la ciudad y de la época del autor había perdido. Hay quienes creen que *Arcadia* se concibió teniendo en cuenta la creencia en el buen salvaje. Sin embargo, a pesar de todas las crónicas que franceses, ingleses, españoles y portugueses llevaron a Europa después de la Conquista, fue Rousseau quien vino a darle el espaldarazo literario al tema tanto en su *Discurso sobre la desigualdad* como en *Émile* en donde habla sobre "la bonté naturelle". El romanticismo encontró una veta formidable por tratarse del tema de la vuelta a la naturaleza, el hombre como hijo de la naturaleza y las lucubraciones metafísicas sobre la religión natural. Dentro de la vertiente puramente española podría remontarse a la obra de Guevara titulada *El villano del Danubio*, editada y comentada pródigamente por Américo Castro.

La actitud de Rousseau guarda semejanza con la de Tácito en el sentido de que buscaba un refugio y un pretexto en el tema de 'la edad de oro' para dar pábulo a la decadencia de los valores sociales en que uno y otro vivieron.

Y finalmente ha de verse que las ideas que existieran en Europa sobre el 'buen salvaje' se basaron en tres fuentes distintas: a) las observaciones de los exploradores del Nuevo Mundo, b) las convenciones sociales medievales en conflicto

con las renacentistas y c) las deducciones de filósofos y pensadores. *El buen salvaje* es americano³.

Tanto el concepto como la acepción corriente 'buen salvaje' han ido cambiando lentamente a lo largo de los siglos: desde la concepción filosófico-sociológica de un hombre primitivo en mejor y más loable 'estado', pasando por la estilización y poetización del concepto del indio americano como dechado de virtudes innatas que el hombre urbano y ciudadano perdió irremediablemente, hasta llegar al siglo xx en el que el 'mito' trata de conservar y resumir tantos siglos de especulación, todavía se sigue escribiendo sobre el 'buen salvaje': la prueba más fehaciente está en la obra laureada en 1965.

Eduardo Caballero Calderón sólo se remonta a Rousseau. Las menciones a Rousseau son en su mayoría expresas: el libro se inicia con una cita sacada del *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité* que resume no sólo el acontecer de la obra sino la filosofía de la inmutabilidad del personaje. Quizá esté aquí el radicalismo de la tesis que filosóficamente equivale a la suplantación del optimismo por el pesimismo como explicación final de la desgraciada condición humana. En ello se ha basado un tipo de crítica de la novela en la que se le reprocha a Eduardo Caballero Calderón 'la desesperanza' y la 'tipificación' del hombre americano ante el mundo europeo⁴.

Analizando por separado la frase 'buen salvaje', veremos que "buen... o bueno" está tomado en el sentido estético y no en el ético (moral) puesto que el planteamiento de Caballero Calderón gira en torno al hombre que, a pesar de no ser 'bueno', a pesar de hacer las cosas mal ante cualquier código social, si no se le justifica, por lo menos se le perdona y se le comprende, en el supuesto de que tal vez quiso y se pro-

³ HOXIE NEALE FAIRCHILD, *The Noble Savage: A study in Romantic Realism*, New York City, 1927, págs. 121-139. [Son especialmente importantes para esclarecer la tradición literaria del buen salvaje los siguientes capítulos: I, III, IV, X, XI, XIV. De todos ellos el más pertinente es el capítulo cuarto en donde el autor se refiere a Rousseau].

⁴ ANÓNIMO, *Crónica social de la familia literaria*, en *La Estafeta Literaria*, núm. 342, 23 de abril de 1966, pág. 39.

puso actuar 'bien'. 'Salvaje' en el sentido de que su conducta está en abierta contraposición con los moldes imperantes en la sociedad en la que actúa (*salvaje* se opone a *civilizado, culto*). En conjunto, el título encarna la siguiente noción: *El buen salvaje* es el relato de la vida de un hombre (hispanoamericano) en Francia, cuya conducta inapropiada es justificable (comprensible) sólo cuando se descubre que es un elemento ajeno a dicha sociedad. Es justificable en tanto se deba a su 'ingenuidad' (ignorancia, carencia de malicia y absoluta espontaneidad). Sin embargo, el protagonista de la novela termina siendo expulsado de Francia porque las autoridades creen que su conducta es contraproducente al conglomerado social. ¿En dónde está, pues, el sentido de 'buen salvaje'? Está en lo que la expresión significa *a priori* (toda la novela menos el desenlace final) y no *a posteriori* (la reflexión póstuma sobre su conducta a la luz de los hechos finales). De aquí que la acepción sea válida si se le mira desde el punto de vista europeo solamente.

Desde el punto de vista hispanoamericano, el protagonista es otra versión del tema que Blest Gana propusiera en *Los transplantados*, o Joaquín Edwards Bello en *Criollos en París* (ambos autores son chilenos). Dentro de la producción de Eduardo Caballero Calderón, *El buen salvaje* es otra versión del 'desarraigado', representado en otras obras bajo la forma de Siervo Joya, Amín, el príncipe melancólico, el cura joven del "pueblo de arriba", etc., quienes a su vez caerían dentro del marco del tema del cainita y del abelita que tanto apasiona al autor y del cual hace testimonio expreso su última novela *Cáin* que hasta ahora no ha salido de las prensas de Barcelona.

Su importancia surge precisamente del conflicto y del contraste que su mentalidad ocasiona: 'buen-o' es una abstracción de naturaleza social, aunque 'salvaje' sea una concretización de su conducta (algo objetivo). Sin ahondar en el recorrido del tema a lo largo de la historia americana, puede verse que el enfoque de Eduardo Caballero Calderón se sitúa al otro lado del Atlántico, desde Europa y no desde América, aunque tanto autor como protagonista tengan en común el

haber salido de América. Es interesante notar lo porque, quizá desde el ángulo americano, dicho salvaje no es ni bueno ni malo y tal vez ni siquiera salvaje ya que no tendría el mismo tipo de confrontamiento ni sería un desarraigado como lo es allá.

Todo depende de la perspectiva que se tome para juzgarle. Pero tal como lo propone Eduardo Caballero Calderón, esta perspectiva se conforma así: es 'vertical' y corre de 'arriba hacia abajo'. Los 'jueces' del buen salvaje (París, la sociedad francesa) están arriba (encarnan la 'civilización', bien sea que sus componentes sean buenos o malos, no importa) y el salvaje está abajo (calificado de 'bueno' a pesar de su naturaleza 'salvaje'). Y corre de arriba hacia abajo porque lo que en los jueces es un atributo (ser civilizados), en el protagonista es un accidente: la carencia de una condición o de un estado (no ser civilizado).

El crítico francés Paul Werrie escribía para *La Table Ronde* un artículo cuyo título mismo sugiere la complejidad técnicotemática: "Le roman qui se fait de ne pas se faire"⁵. Esta forma de construir una obra destruyéndola, es decir, de la novela que resulta hecha a fuerza de intentar hacerla repetidas veces, posee indudablemente niveles o estratos superpuestos uno sobre otro, por lo cual da la impresión de tener un triple fondo. El primer nivel o estrato está enmarcado por la secuencia de la vida del protagonista cuyo nombre no se nos revela. El segundo es el mundo del protagonista en su calidad de novelista y su obra. El artista que resulta de la confrontación entre el protagonista ante sí mismo es la imagen que el uno tiene sobre el otro. El tercero es la obra — llámese *El buen salvaje* — que resulta de la actividad combinada del primer estrato con el segundo. Se logra de la labor 'intermediaria' del supuesto autor que plasma tanto el mundo de la creación dentro de la novela (segundo nivel), como el mundo del protagonista fuera de la creación, en la realidad de su vida (primer nivel).

⁵ PAUL WERRIE, *Le roman qui se fait de ne pas se faire*, en *La Table Ronde*, París, num. 222-223, Juillet-Août 1966, págs. 137-142.

Desde luego que el lector va de un estrato al otro casi sin percibir los cambios internos. El autor le lleva por las capas de la obra como si fuese de la mano. Al final, cuando el autor se desprende de él, comprende que ha leído una obra anti-conventional y rara. Vista de cerca, esta técnica ha sido sagazmente ingeniada y sutilmente sostenida de principio a fin.

Eduardo Caballero Calderón se vale de algunos trucos estilísticos para facilitar la comprensión de la obra: parcela el trabajo en 14 'cuadernos' (cuartillas) cuyo autor es el protagonista novelista; limita la existencia real del protagonista en el tiempo (cuatro años) y en el espacio (en París); bajo el pretexto de la novela que escribe el protagonista-novelistas se ensayan temas, estilos, técnicas y personajes; hace que el protagonista elabore una serie de NOTAS marginales en donde resume sus observaciones sobre su propia vida y sobre el modo en que una novela, la novela que él está escribiendo, debe ser escrita para alcanzar el reconocimiento del público y así vengarse del anonimato a que vive reducido; y finalmente el estilo, o actitud lingüística ante cada uno de los estratos, actúa como etiqueta diferenciadora de la faceta en que se halla el lector. Por ejemplo: el estilo de la obra del protagonista, dentro de la obra de Eduardo Caballero Calderón, es punzante, apasionado, a veces lírico y desenvuelto; en cambio, el que usa para relatar su vida de estudiante vago es casi desapacible.

Puesto que cada uno de los c u a d e r n o s está arreglado siguiendo este modelo de los estratos, basta tomar uno cualquiera para ejemplarizarlos. Tomemos al azar el Cuaderno núm. 3 que va de la página 52 a la 70. En el primer plano el protagonista está enfermo y en cama. Viene un farmacéutico a inyectarlo; charla con él de todo, medita. En el segundo nivel el protagonista novelista está pensando el escenario de la novela que quiere escribir ahora; el tercero es lo que queda de la escena que se iniciara en el lecho de enfermo y lo que va del proyecto de novela:

- 1) Primer estrato: el protagonista.

Estoy en cama, enfermo. No eran ideas mías, sino amibas que tengo incrustadas en el intestino grueso, según diagnóstico del médico...

El farmacéutico venía por las tardes a ponerme una inyección de antibióticos y me daba un boletín meteorológico: Ha llovido el día entero, hace un frío atroz, hoy tenemos una niebla húmeda y pegajosa que no se la deseo ni a los ingleses. Cuando se iba, yo recaía en el foso vacío de mi soledad. Ya me siento mejor pero todavía no puedo levantarme. Los paseos al cuarto de baño, al final del corredor, me producen sudores y mareos. Pienso entonces vertiginosamente. Nunca había pensado a semejante velocidad. Tal vez esto se deba a que todavía tengo un poco de fiebre por las tardes; pero si supiera escribir taquígráficamente lo que pasa en tropel por mi cabeza, en tres noches llenaría una enciclopedia Larousse⁶.

2) Segundo estrato: el novelista [conformación de los personajes burgueses latinoamericanos en París].

Personajes:

El padre, empleado en un ministerio de correos o en una recaudación de rentas. Origen provinciano y modesta extracción campesina. Para él, París es un paraíso inalcanzable.

La abuela: setenta y cinco años, fanatismo religioso, ignorancia, bondad, ingenuidad, resignación. Para ella, París es un infierno.

La hermana: Muchacha un poco marchita. Vida interior intensa y un sentimiento de frustración más o menos consciente. Mezcla de sueños infantiles —un príncipe, un millonario, un actor de cine— y reflexiones prácticas: posibilidad de casarse con su jefe de sección. Para ella, París es una película... [el novelista considera al protagonista, su otro yo, como posible personaje y así dice]:

Yo tendría que mirarme desde fuera, con cierta perspectiva y sin deformaciones egoístas. Veintisiete años, uno setenta y cinco de estatura, flaco, cabeza pequeña, tendencia a la calvicie precoz. Ojos oscuros y poco expresivos. Cutis ceniciento. Orejas salientes en forma de cartucho, nariz fea, dientes un tanto volados, un feo lunar en la mejilla izquierda, barbilla prominente con una raya horizontal difícil de afeitar. Carácter variable, temperamento emotivo, inteligente, observador, simulador, irónico, misántropo.

⁶ EDUARDO CABALLERO CALDERÓN, *El buen salvaje*, Barcelona, Editorial Destino, 1966, págs. 52-53. Todas las referencias a esta novela están tomadas de esta edición.

Escenario: Barrio de empleados en una ciudad hispanoamericana y cuarto de hotel de ínfima categoría en un barrio pobre de París (*El buen salvaje*, págs. 57-58).

Una de las NOTAS que más tarde habrá de ser muy significativa ya que él mismo termina de *clochard*:

"Nota: El *clochard* es un charco de soledad en medio de la calle. Una muchedumbre silenciosa, como la que vomitan las bocas del metro, es un precipitado de sudores y soledades que no logran fundirse" [idea de la ciudad como selva que planteara E. Sábato en *El túnel*, Carpentier en *Los pasos perdidos* y E. Mallea en *La bahía del silencio*].

3) Tercer estrato: la novela.

No puede citarse porque habría que transcribir todo el Cuaderno núm. 3; sin embargo, sabemos que mucho ha acontecido y cambiado la situación inicial con que nos encontráramos al iniciarse el Cuaderno. El protagonista se recobra, sale del lecho, de la posada, tiene un diálogo con Chantal, va al médico del seguro social, se deshace de las impertinencias del farmacéutico, va al Consulado a pedir dinero prestado, se pasea por el jardín de Luxemburgo viendo jugar a los niños y meditando en *A la Recherche du Temps Perdu* mientras dan las doce en el palacio.

Además de los tres estratos, la novela gana en complejidad narrativa debido a los cambios repentinos y diametrales del segundo nivel. O sea que la novela que el protagonista novelista piensa escribir, no es una novela sino seis novelas con temas, argumentos, protagonistas, ambientes y puntos de vista distintos. Y en vez de componer una obra 'maestra' como se propuso al principio, comienza seis novelas que al finalizar el libro, no han pasado de ser 'ante-proyectos'. Esas seis novelas son:

Primera 'novela'. Sobre el tema de la gesta emancipadora hispanoamericana y los efectos del mestizaje: [posee los dos primeros estratos a la vez: el primero es el motivo y el estímulo del tema del segundo]:

1) Primer estrato: Sostiene una interesante conversación con Miguel, amigo millonario, quien le cuenta que un heraldisista de Sevilla "tropezó con un duque en el siglo XVIII", lo cual le obliga a decir: "Nosotros no tenemos una gota de san-

gre negra o india” (pág. 76). Este complejo y prejuicio racial hace que el protagonista comente con Miguel el asunto así:

Los hispanoamericanos provenimos de ese triple origen racial, lo cual no quiere decir que la mezcla se haya asentado y todos la llevemos en la sangre en proporciones iguales. En América hay blancos puros, recién llegados de Italia o de España, y los puedes ver en Buenos Aires. Hay negros puros de toda mezcla en las costas del Caribe y del Brasil. E indios que inclusive no hablan español sino quechua, en el Ecuador, Bolivia y el Perú. Y hay también — naturalmente no es tu caso — un cuarto abuelo imaginario. Cuando el hispanoamericano adquiere cierta posición social y económica, encuentra al duque siete generaciones atrás (pág. 76).

2) Segundo estrato: El protagonista-novelistas teje la trama de una novela sobre el mestizaje americano a raíz de la conversación que tuviera con Miguel y sobre una aventura amorosa con una negra (primer estrato):

El título tiene que ser seco y vibrante como el latigazo de un blanco en las nalgas de un negro en un mercado de esclavos... Puesto que estaba a punto de escribir la gran novela de América, tenía necesidad de reconstruir con cierto conocimiento de causa lo que debió ser el primer contacto de un amo y una esclava en este período remoto en que América comenzó a fermentar a espaldas de la moral, la dignidad, la vanidad, el orgullo y la jerarquía... La incapacidad de encontrarle un nombre a mi novela me desesperaba. Si la comienzo en plena guerra de independencia tendré que resistir, como quien doma un potro cerrero, la tentación del heroísmo que hace cabriolas y la oratoria con las crines al viento... La mía será una novela del hombre, entre seres humanos, cuando el hispanoamericano comenzó a existir (págs. 84-85).

Segunda ‘novela’: Sobre la incompatibilidad radical del abelita y el cainita, el ciudadano y el campesino, el pastor y el labrador:

1) Primer estrato: Preocupación.

Me hallaba seriamente preocupado con la injusticia que se comía con el pobre Caín, que en la versión definitiva de mi novela tal vez llamaré *Alain* para disfrazarlo un poco, cuando me llamó por teléfono el jefe de redacción. Me levanté con fastidio de la mesa [...]

dos estudiantes jugaban ajedrez, otro leía una revista, otro escribía cartas y me enteré de que se necesitaba urgentemente, para el día siguiente, el artículo que aún no había comenzado a traducir (págs. 116-117 [*Alain* por *Caín* para burlarse de Alain Robbe-Grillet]).

2) Segundo estrato: conformación del escenario de Caín:

...tirado boca arriba en la falda de la colina, miraba las nubes que flotan en el cielo azul. El sol derrite los sesos del pobre Caín mientras que Abel, a la sombra de un árbol, goza de una deliciosa frescura. Caín interrumpe un momento su pesada labor, se enjuga con tres dedos de la diestra el sudor que le empapa la frente, y, apoyado en el mango de la azada, trata de pensar. Piensa que la tierra, con el sol del verano, se ha vuelto dura como el granito. Piensa que debe romperla con la azada para ablandarla, antes de que lleguen las lluvias y no pueda sembrar... (pág. 116).

Tercera 'novela': Este tercer intento ya tiene título. Se llama *La Isla del Caribe*. Al decir del crítico Campos es "una narración sin tema". Versa sobre la versatilidad de la historia y el hombre hispanoamericanos. Surge de improviso mientras se gana la admiración de los parientes de su nueva 'novia' Rose-Marie, quien ahora actúa como 'inspiración':

1) Primer estrato: en el Cuaderno núm. 7, Rose-Marie y el protagonista toman té, después de haber dado un largo paseo en el que el protagonista hace creer a su amiga que su familia, allá en América, ha sido rica e influyente:

El frío nos arrojó por fin de la orilla del agua. Al refugiarnos en un café del Quai des Orfèvres, pedí dos tazas de té. Aquello me parecía de buen tono.

— Tú sabes que yo no puedo prescindir de mi taza de té. Se me pegaron ciertas costumbres inglesas que tenía papá...

Rose-Marie prefirió tomarse un café con leche. Yo tuve que beber mi taza de té y pedir repetición, aunque esa bebida insípida no me gusta y me hace sudar. Le conté el tema de mi nueva novela. No el de Caín y Abel, que me pareció extraño y vulgar en aquel ambiente, sino otro que se me ocurrió cuando a través de los cristales vimos desfilar por la calle una apretada columna de automóviles con los faros encendidos (pág. 149).

2) Segundo estrato: Distribución del escenario de la novela: *La Isla del Caribe*:

Cena en la casa de un personaje, seguida de un baile para presentar en sociedad a su hija menor. La ciudad es la capital de un país sudamericano o centroamericano. En todo caso recuerda, por muchos aspectos, a cualquiera de los que componen nuestro continente. Es un país típico... ¿me entiendes?... arquetípicamente hispanoamericano... Ministros del despacho, antiguos embajadores, directores de periódicos, generales, banqueros, gerentes, millonarios, un obispo, señoras de sociedad, en fin, el Estado, la política, la economía y la riqueza. La oligarquía por decirlo en una sola palabra... (págs. 149-150).

Cuarta 'novela': Se trata de *El rey Midas* cuya historia entreteje a lo largo del Cuaderno núm. 10 y sólo viene a perfilarse a finales del Cuaderno 11. *El Rey Midas* es el resultado de su trato reciente con gente rica latinoamericana. Guarda parecido con el padre de Miguel, con quien empieza a naufragar su relación. La novela se nos cuenta gracias a la intervención de su antiguo amigo, don Pepe, quien le facilita dinero cada vez que se ve en apuros. Es interesante desde el punto de vista novelístico porque en ella se propone hacer uno de sus 'cortes' verticales u horizontales para resumir la acción a un episodio importante y limitar el tiempo al de la duración de dicho episodio.

1) Primer estrato.

— ¿Cuándo vas a comenzar la novela?— me preguntó don Pepe a quien le conté mi proyecto. Me lo encontré cuando él bajaba por los Campos Elíseos en dirección al Consulado y yo daba una vuelta por allí, mientras llegaba inexorablemente el momento de visitar por primera vez, aquella misma tarde, a mis presuntos suegros en el Hotel Jorge V. Nos sentamos a conversar en la terraza de un café.

Me gusta la idea del Rey Midas, sobre todo me gusta que la acción real suceda en un corto espacio de tiempo, durante el entierro de tu personaje [el entierro es el corte]. Eso se presta a que, teniendo en cuenta un breve incidente revelador de una situación, o de un carácter, o de un vicio oculto, o de una tragedia desconocida, tú pienses con una serie de trazos alucinantes al Rey Midas y a su medio social (págs. 217-218).

2) Segundo nivel: El novelista reconstruye la escena del entierro del Rey Midas. Una vez más refleja su carácter impresionable y errático:

Embajador hispanoamericano a quien el Rey Midas conocía en París. Modelo, el embajador chileno amigo de Rose-Marie: menudo de cuerpo, distinguido, cabello gris, ojos claros, trajes de Saville Road y como toques juveniles un sombrero de alas minúsculas a la italiana y trajes muy claros. Tics: al escuchar hace con los labios un movimiento de succión como si sorbiera las palabras que pronuncia su interlocutor... (pág. 227).

Quinta 'novela': Proyecto de novela policíaca: el asesinato de Valerie complicado con un tráfico de drogas. Es interesante además porque el autor puede especular sobre el tema de la actualidad y la literatura que tanto criticase al referirse a la diferencia entre el periodista y el verdadero escritor. El autor basa su historia en las versiones que dan los periódicos, las cuales incorpora al texto de la novela, de su novela, sin alterarlas mayormente (Eduardo Caballero Calderón alude a la técnica de Balzac de buscar el tema de sus crímenes pasionales en las páginas judiciales de los periódicos); el protagonista está de celador de un depósito de drogas; escribe para matar el tiempo de su larga vigilia:

1) Primer nivel [Ocupación]:

Mi trabajo consiste en dar una vuelta de vez en cuando por estancias, pasillos y salones abarrotados de estantes, cajas, tambores metálicos, barriles, botellas, que despiden un repelente olor a medicinas acompañado en sordina por un aroma rancio a ratón muerto y humedad. En el pequeño recinto donde duermo durante la mañana, entre ocho y dos o tres de la tarde, fuera de una mesa con cachivaches y papeles de propaganda farmacéutica, hay un sofá desvencijado, una vieja estufa de metal, una caja fuerte para guardar las drogas heroicas y un teléfono que es mi único nexo con el exterior. Paseo de hora en hora provisto de una linterna sorda...

Mi novela avanza rápidamente. En el primer capítulo, un estudiante pobre, sin amigos y sin recursos, busca en el periódico el anuncio por palabras que ha de sacarlo de penas. El segundo anda ya por la mitad, según mis cálculos y relata el descubrimiento del cadáver de la bailarina de Pigalle, tomado casi textualmente de un número atrasado del periódico. Purgué el texto de redundancias y tecnicismos jurídicos que le restaban frescura y autenticidad (págs. 231-232).

2) Segundo nivel: a) la versión del periódico; b) la configuración que el novelista le da al episodio:

a) El asesino de Valerie, la bonita *stripteaseuse* — el más puro *franglais* periodístico — no debe ser — no sería, dicen los periodistas abusando del futuro condicional — su último amante, el que la trajo de Cannes el año pasado en un lujoso automóvil. Otra pista, la tercera en veinticuatro horas, ocupa a la brigada criminal. Se trata de un bailarín del conjunto, una figura secundaria, con pretensiones pero sin talento artístico, que trabajó alguna vez en ese cabaret de la Place Pigalle.

[...]

La filiación de este nuevo sospechoso — continúa el periódico — a quien la policía no ha logrado capturar, es la siguiente: alto, moreno, joven, de rostro duro y antipático [curiosamente coincide con la del protagonista y la aventura del automóvil se parece a la suya cuando estrelló el auto de Miguel].

b) Valerie había nacido en Cannes, donde se casó a los dieciséis años: y dos más tarde abandonó a su marido quien la acusaba reiteradamente de mala conducta. En su última escapada conoció al joven alto, moreno y antipático — el muchacho del garaje, no cabe duda — a quien busca la policía activamente desde hace varios días. Valerie trabajaba por aquella época, en una pequeña “boîte” de la Croisette...

Sobre los datos reales, complementados con los anuncios que leía el estudiante, éste llegaría al descubrimiento del crimen perpetrado por el agente de una banda de traficantes de drogas. Esto, en mi novela de “Los Anuncios Limitados” en la realidad, yo desenmascararía a Joël Taureau y al farmacéutico y evitaría el atraco del depósito del Quai de Javel... (pág. 236-237).

Sexta ‘novela’: Es el ejemplo que hemos tomado al azar para ilustrar el triple nivel estructural de la obra. Se trata de la visión “utópica y satírica” de lo que París representa para los pobres y ricos hispanoamericanos: un paraíso, un infierno, una película, etc.

Desde el punto de vista del contenido, cada uno de estos estadios estructurales, obedece a una directriz y a un propósito diferentes. Así que el primer nivel, el hilo del protagonista, encierra en sí el sello de la novela picaresca por tratarse del personaje realista que relata su vida (pasado, presente), su tipo de vida marginal, ambiciosa y falsa, en una sociedad cuyos valores, o no acaba de comprender o, quizá, no termina por aceptar. En el segundo nivel, se organiza un sitio que cada vez se va estrechando más, en torno al protagonista novelista. Por intermedio de él, el lector adquiere una visión de primera

mano sobre sus teorías estéticas y el modo como las usa para crear sus obras. Admira su capacidad creadora y se complace de su irremediable abulia; testimonia sus esfuerzos por levantarse de la nada en busca del renombre instantáneo a la manera de Rastignac. Es, en resumen, el credo estético del novelista. Y en la tercera, se logra la novela mediante el delicado artificio del autor al combinar el valor establecido por la novela picaresca (primer nivel) con la creación del protagonista. En manos de Eduardo Caballero Calderón, dicha creación, forrada y empastada, es la obra.

C. ELEMENTOS PICARESCOS EN *EL BUEN SALVAJE*

Antonio Iglesias Lagunas escribió para *La Estafeta Literaria* de Madrid, una reseña sobre *El buen salvaje* a raíz de su aparición, en la que indicaba cierta filiación de la obra con la picaresca. Decía así entonces:

Por supuesto, Caballero Calderón rehuye el subjetivismo unamuniano. Carente de la talla unamunesca, hace bien en limitarse a la repetición monocorde de lo parisiense [Iglesias alude a la obra de Unamuno *Cómo se hace una novela*]. Desfilan por la narración embajadores, cónsules, aventureros, turistas, clérigos, estudiantes, agitadores, prostitutas, "clochards", homosexuales, y demás gentes de la buena vida y de la mala. En este aspecto calidoscópico de la truhanería parisién, *El buen salvaje* enlaza con la picaresca⁷.

La primera condición de la novela picaresca está en los fundamentos filosóficos que guían su conducta. Se trata de una actitud específica ante la vida. Y esta actitud, a pesar de las apariencias del protagonista, es derrotista y negativa desde el principio. Lo que la novela permite aclarar es exactamente la confirmación de su negativismo cuando la derrota apabullante del final se le viene encima.

⁷ ANTONIO IGLESIAS LAGUNAS, *Dos obras premiadas con el Nadal y el Adonáis*, en *La Estafeta Literaria*, núm. 345, 4 de junio de 1966, pág. 15.

El pesimismo del protagonista es profundo y tiene raíces que van más allá del simple desarraigo. Con frecuencia medita sobre las estrecheces económicas y las penurias de su familia por mantener cierto decoro ante los demás. La estampa del padre pobre vuelve a su mente hacia el final de la obra cuando se deshace entre alcohol, hambre, amibas y alucinaciones:

La silueta de mi padre, encorvado de espaldas, desgarbado y vacilante, me resultaba inconfundible. La tenía grabada, impresa en la memoria desde hacía muchos años. Me acerqué trabajosamente a esa insólita aparición, doblado en dos porque el estómago se contraía dolorosamente cargado de materia en descomposición que pugnaba por encontrar salida. De más cerca se precisaban los rasgos y las apariencias familiares: el abrigo negro, delgado, brillante, con visos verdosos en las hombreras; el sombrero de forma anticuada y de color amarillento, echado hacia atrás sobre la nuca. Las enormes orejas de elefante erizadas de pelo. Llegó el momento en que percibí el olor viejo del abrigo, a gasolina barata, a humo rancio de mal tabaco y a pedazos de pan que conservaba siempre en los bolsillos junto con un periódico viejo y una novela policíaca. . .

Mi padre sólo se afeitaba y se bañaba los domingos. Entre semana le faltaba tiempo para llegar a la oficina aunque ya en ella le sobraba porque no tenía nada que hacer. . . Yo sabía que él estaba muerto, y muerto hacía un año, pero probablemente él lo ignoraba todavía y ahora vagaba por el metro seguramente en busca mía (págs. 274-275).

Estas son predisposiciones que quedaron en él como rezagos de una infancia miserable y que durante la vida le han ido creando una costra de indiferencia (mezcla de irresponsabilidad y desaliento) ante las oportunidades de rehacerse. No puede negarse, en cambio, que, lejos del pícaro vitalista y rozagante, nuestro protagonista está corroído de abulia y por ello su caída es más vertiginosa y más rápida. De su pasado, sólo conserva memorias tristes que le avergüenzan: hermana solterona y secretaria en una oficina de mala clase; madre que vive del sueldo de su hija, y padre a quien mató el infortunio.

No obstante, los diez primeros cuadernos evidencian que el protagonista considera a París como una gran plaza en donde podría hacer fortuna a toda costa. Muy pronto admite para sí mismo que cualquier ocupación, decente o indecente,

superior o inferior, le convendría siempre y cuando pueda mantenerse a flote. Pero a medida que afloja y se abandona a lo que venga, se va degradando moralmente: de chulo, de bohemio, de celador, de *clochard*, de traductor o de estudiante, todo le da lo mismo con tal de que logre escribir su novela. Y fracasa en lo uno y en lo otro.

Junto a la idea del desadaptado, y más técnicamente del 'inadaptable' rebelde y abúlico para quien el fracaso es cuestión de tiempo, corre paralela la idea de la degradación social y moral. De la moral poco se preocupa porque en el fondo no cree en nada, pero de la social sí se lamenta porque es la única carta que podría jugar. En vista de que la juega mal (sus fingidos amores con Rose-Marie a quien le da una imagen de aristócrata en París), se agrava su condición vital de este modo: de un nivel de vida falso y postizo (el del pícaro que guarda las apariencias para aprovechar de las oportunidades) desciende conscientemente al de empleadillo anónimo envuelto en asuntos criminales (drogas) y luego al de mendigo disfrazado de *clochard* en donde ya no pretende nada ni lucha por nada. Decimos que ha sido un descenso consciente porque comprendiendo la inminencia del desastre, no hace nada para evitarlo. Sólo reflexiona líricamente inspirándose auto-compasión:

A veces me asalta, no sé por qué, un sentimiento amargo de tristeza. La ciudad se ha ido amurallando por sectores: me la cierra el temor de encontrarme con personas conocidas a quienes repelerían mi aspecto miserable, mi olor a sudor y a mugre, mis pantalones arrugados y llenos de manchas, mis zapatos rotos, los cabellos grasientos que no me han cortado en mucho tiempo, mi barba sucia y descuidada... Hay calles y avenidas francamente hostiles, como esas personas a quienes conocimos alguna vez, y de pronto, cuando nos vienen las vacas flacas, nos vuelven las espaldas ostentosamente. Se diría que todas las casas han bajado las persianas para no verme pasar... La soledad se espesa en torno mío y yo transpiro sudor y soledad. Después de vagar y divagar por calles recalentadas por el sol, me siento en algún banco de una iglesia desierta y silenciosa y me quedo dormido. Cuando estoy especialmente hambriento y fatigado tengo la impresión de que mis recuerdos, igual que la ciudad y mis antiguos amigos, se han desgajado de mi memoria, y son proyecciones extrañas que nada tienen que ver conmigo... Y para no dejarme caer

en el abismo y mantenerme a flote, he ido vendiendo todas las cosas que aun tenían un valor comercial, y puedo decir como un cuento que sabía de niño y ahora he olvidado, que no tengo segunda camisa aunque no soy un hombre feliz. Al final del lóbrego túnel de mi vida, cuando ya no pueda trabajar con las manos ni pensar con mi propia cabeza, a lo mejor encontraré un *clochard* tirado boca arriba en un banco del metro o en la escalinata del Panteón (págs. 243-244).

Efectivamente, así como lo presente en la última línea, así habrá de verse en el Cuaderno siguiente: como *clochard* derrotado por el hambre y las necesidades. Es entonces cuando descende hasta el fondo y se esconde allí detrás de la barba y el anonimato. Pierde autorrespeto y se exhibe para que los turistas le fotografíen a cambio de un pedazo de pan y unos francos. Y si no fuera porque tanto un sacerdote que trabaja con extranjeros necesitados, como el cónsul de su país que instiga a la policía para que le busquen, nuestro pícaro hubiera seguido de *clochard*; sus actos finales, en abierta rebeldía contra la sociedad, hacen dudar de su cordura y muy a las claras de su gratitud. Al sacerdote que le ayudó, le vuelve la espalda y se le escapa del hospital de convalescientes adonde le llevara el padre temiendo por su vida. Y al avión final que le conducirá al destierro ('repatriación') tiene que obligarle a entrar la policía. Y es aquí en donde los dos niveles se hacen uno. La vida del protagonista se convierte por un instante en la mente del protagonista novelista en una obra en la que ha sido tanto autor como personaje y testigo:

Pero yo no estoy muerto, ni voy a morir, sino enfermo, febricitante, con el vientre hinchado de un licor que se fermenta y destila fuego en mis venas y al chorrear me abrasa la piel. Pasaré la noche en un pequeño hotel por los lados de Levallois, en la estación terminal, y mañana temprano llegaré a la clínica donde me pondrán una inyección que me refresque las sienes y me haga dormir, dormir, dormir...

Yo soy un escritor enfermo que padece alucinaciones novelescas. La fiebre me hace hervir el cerebro y lo que yo tomo por la realidad no es sino una imaginación que se evapora en fantasmas...

Pensé en un segundo de lucidez que si no estaba muerto estaba a punto de morir... Oí gritos entre la multitud y en mi cabeza estalló un volcán de luces de colores. Pensé que, desesperado como estaba, me había arrojado a la carrilera del metro. El piso del andén subió

vertiginosamente hacia mí, golpeándome la frente, y no puedo recordar más porque perdí el conocimiento (págs. 279-280).

Muy al contrario de la picaresca tradicional, aquí el 'héroe' no moraliza abiertamente. Si existe alguna forma de moralización, proviene de la impresión de conjunto que nos da su conducta. Este nuevo enfoque en torno a la moralización responde a una concepción mucho más individualista y relativista de la vida. El pícaro aquí ya no cree en el sino, ni en el destino ni en la Providencia. Todo este mundo de valores morales le tiene sin cuidado, entre otras razones, porque no siendo ni ateo ni anti-religioso, mantiene una actitud de absoluta indiferencia religiosa. Si alguna vez hace comentarios generales sobre los sacerdotes, recaen éstos siempre sobre los jesuitas por quienes guarda cierta admiración rencorosa. Aquí, como en otras novelas de Eduardo Caballero Calderón, se notan actitudes tanto anti-clericales como anti-semitas (*La penúltima hora*, *Caminos subterráneos*, *Memorias infantiles*, etc.), pero siempre son marginales y no pasan del nivel del comentario. En parte, se asemejan al anti-institucionalismo de Unamuno, no sólo religioso sino social y político que criticase tan acérrimamente en *La agonía del cristianismo*⁸.

Liberado de lo que para el hombre del Barroco fuera trascendental (la salvación, el más allá, etc.), el protagonista de la novela responde más a la corriente de nuestra época en que el hombre no sólo sabe que está solo frente al absoluto sino que acepta la soledad como condición humana; en cambio, se acerca más al existencialista en la manera como se enfrenta a los dilemas humanos tradicionales, a lo incierto y a lo relativo.

Tal como acontecía en la picaresca tradicional, el protagonista se hace la ilusión de pensar que un matrimonio ventajoso (objeto de sus relaciones con Rose-Marie) podría resolverle lo que hasta ahora fuera irresuelto y abrirle las puertas a un tipo de vida 'mejor'. Por ello se aferra a Rose-

⁸ MIGUEL DE UNAMUNO, *Verbo y letra*, en *La agonía del Cristianismo*, en *Obras completas*, vol. XVI, Madrid, 1958, págs. 480-487.

Marie con la psicología del naufrago; la tan esperada redención, sin embargo, nunca ha de llegar porque desde el principio sus relaciones estaban minadas por la base ya que le daba una imagen falsa de lo que es y de lo que tiene; vive de la ocurrencia, del recurso fortuito, de la excusa de último momento. La astucia y la conveniencia son las armas sociales de este nuevo pícaro. A la falsedad de su vida ha de agregarse su apatía y así se entenderá la naturaleza del desenlace y el descenso vertiginoso que, una vez se hace irremediable, convierte al protagonista en una ridícula víctima de lo que día a día se fuera labrando él mismo.

En la opinión de Jorge Campos, la 'maldad' del protagonista no reside en los postulados de Rousseau, del hombre nacido bueno pero mal e a d o por la sociedad y el progreso. Aplicar la letra de Rousseau al espíritu de esta novela no sólo dejaría de resultar convincente sino sería también irónico puesto que lejos de ser víctima de la sociedad, es más bien víctima de sí mismo: de sus prejuicios, de su abulia, y de su sistema de vida. Su maldad radica en creer que sus desmanes le serán perdonados cuando, publicando una obra inmortal, que desgraciadamente nunca logra concluir, todos reconocerán en él al genio incomprendido:

Verdaderamente nada hay de malo en él. Si a los ojos de su madre, del amigo generoso, de la mujer enamorada, del cónsul de su país, o del patrono que le emplea puede parecerlo, es como resultado del choque con una sociedad a la que no se acomoda. Se engaña a sí mismo convenciéndose de que la realización y el éxito de su novela pueden borrar pequeñas culpas o situaciones desairadas. Para eso tendría, primero, que llegar a escribirla. Y otras veces novela su propia realidad en un ficticio vivir cotidiano que sólo puede dar por resultado un encontronazo con lo auténtico, tal como ocurre en su amor con una joven ante la que finge una personalidad en cuya actuación se recrea⁹.

Es imperioso recurrir a aquella distinción famosa que Eduardo Caballero Calderón hiciera en *Cuadernos Hispano-*

⁹ JORGE CAMPOS, *El buen salvaje de Caballero Calderón*, en *Insula*, Madrid, núm. 234, 1966, pág. 11.

americanos en 1955 sobre los dos tipos de existencialismos con que distinguiera a la novela hispanoamericana de la europea de las últimas décadas, para comprender el sentido de la abulia y el pesimismo del protagonista de *El buen salvaje*. Eduardo Caballero Calderón denomina “desolador” al existencialismo europeo y “de signo positivo” al de la novela hispanoamericana. Sin embargo, ¿cómo podría llamarse la actitud del protagonista sin nombre, si en él difícilmente podría hallarse un rasgo “consolador” y de “signo positivo”? ¿O es que el pesimismo proviene de actuar en el medio europeo aunque en el fondo sea y siga siendo hispanoamericano? Sin que se ahonde demasiado en el asunto salta a la vista que aquella teoría de 1955 ha sido relegada totalmente en 1965 y que, lejos de diferenciar entre actitudes, por existencialistas que ellas parezcan y a pesar del ‘signo’ en que fueran concebidas, Eduardo Caballero Calderón intenta subrayar un conflicto, en principio sociológico y en resumen psicológico, valiéndose de un personaje ‘ejemplar’. De manera que *El buen salvaje* se mueve en la misma línea de novelas de personajes ejemplares, solitarios, trágicos y unidimensionales que viéramos hasta aquí. Sin embargo, hay que añadirle otros rasgos peculiares: lo picaresco, de lo cual ya hemos escrito, y lo abúlico, de lo cual vamos a hablar.

Al atacar el problema de la abulia, el crítico Ortiz (‘El Trujamán del Retablo’) cree ver semejanzas entre los personajes de las novelas parisinas de Baroja y el de esta novela. Bien sea por la semejanza de la ambientación (París) o por la psicología del personaje (negativista), el crítico llegó a ras- trear parentescos innegables:

Caballero ha descrito a un pobre chico con ideas, pero condenado por falta de voluntad al círculo infernal de la vagancia y de los aperitivos...

El buen salvaje es una novela de la desilusión; según las teorías de Lukacs, ello comportaría un acento de falso lirismo, pero no es así en este caso: la desilusión del estudiante no produce sino una actitud de indiferencia que le hace pariente de los personajes barojianos. Como éstos, el estudiante tiene algunas actitudes vigorosas y unas actitudes sin voluntad...

Por su ambiente, la novela del estudiante está también relacionada con esa tierna novela de París que es *Susana o los cazadores de moscas*, la tardía aproximación de Baroja a las gentes de la Sorbona...

En la obra del estudiante no hay sino escuetos ejercicios de hambre como fondo a sus propósitos y planes, y enfermedades como contrapunto al deseo de quedarse aquí. Escritor sin tinta, se le produce un absceso que le revienta en la página 271, y se va sin dejar un reguero lírico con las muelas extraídas, pero sin frío ni calor¹⁰.

Dos conclusiones obvias se desprenden de estas observaciones: a) la ausencia absoluta del 'lirismo', bien sea falso o verdadero que amortigüe el pesimismo negro y radical del desenlace; y b) el paralelismo forzoso entre los "ejercicios de hambre" (situación típicamente picaresca) y la "falta de voluntad" (esencia de la abulia). A través de este lente indudablemente se trata de "una novela de la desilusión" como categóricamente lo dice Ortiz. Y puesto que el hambre (elemento picaresco) actúa como 'fondo' de sus propósitos y planes (la abulia), se trata de una dualidad y de una interdependencia. Cabe aun preguntarse si el estudiante es abúlico porque está hambriento como lo sugiere Ortiz, o si la abulia es un mal con raíces más profundas, aun cuando el hambre sea el acicate más directo. Tratándose de un desarraigado (inadaptable), la respuesta se hace más compleja puesto que quedaría por definir en qué consiste la abulia cuando el problema de la desadaptación desaparece, y si es verdad o no que la abulia resulta sólo de la lucha que un nuevo sistema de vida y de valores imponen a un extranjero a ella. En la novela obviamente el conflicto es definible en virtud de la situación dada: estudiante hispanoamericano en París.

Por otra parte, la presencia o ausencia de dinamismo en el protagonista debe mirarse con recelos pues no siempre le

¹⁰ EL TRUJAMÁN DEL RETARLO [seudónimo de ORTIZ], *Con Caballero Calderón y su estudiante, en París*, en *La Estafeta Literaria*, núm. 340, 26 de marzo de 1966, pág. 7. [Una nota explicatoria del mismo Eduardo Caballero Calderón en carta del 6 de julio de 1967 dice: "El señor que escribió en *La Estafeta Literaria* de Madrid un artículo sobre *El buen salvaje*, se apellida Ortiz, es un escritor muy conocido en España y actualmente reside en París y tiene un cargo en la representación de su país ante la Unesco"].

falta fuerza de voluntad, aunque nunca le sobra. Es abúlico porque, pudiendo evitarlo, deja que su vida tome un cauce cada vez menos ventajoso. El autor nos hace creer que lo que realmente ambiciona es quedarse en París y para ello no escatima ocasión en revelarnos los secretos de la gran ciudad. Pero si fuese un motivo de tanta fuerza, resulta casi inverosímil que viva y actúe en forma tan contraria a lo que debe hacer: en vez de comprender la psicología del francés y de la vida francesa, la reduce a caricaturas grotescas: el farmacéutico tacaño, traficante en drogas, burgués frustrado; Chantal, la prostituta graciosa pero débil y viciosa; los periodistas siempre sensacionalistas; las damas inhumanas, etc. Y los únicos lugares que frecuenta son los menos típicos de Francia. Pues queriendo ser ciudadano de la metrópoli, rechaza todo lo que los demás ciudadanos aceptan. ¡Vaya contradicción!

Lo que Eduardo Caballero Calderón explota sutilmente no es lo que el protagonista refleja en lo que hace (primer nivel) sino en lo que dice (segundo nivel, la novela que escribe). En el primero actúa al margen de la sociedad y en el segundo la critica, aunque también marginalmente. Fuera del pretexto de 'quedarse' en vez de ser 'repatriado', el protagonista es un ser agónico, existencialista, sin patria, sin religión, sin principios, sin nacionalidad, etc., es decir, todo lo que critica en sus *Notas* sobre el arte y la novela moderna. Por ello resulta irónico que Eduardo Caballero Calderón sagazmente haya hecho, en realidad, a su protagonista de los mismos materiales que emplea el novelista moderno, tan duramente censurado por intermedio de las *Notas*. Y aquí justamente está la exageración del anti-héroe, la caricatura de la novela moderna, la parodia del 'estudiante en París' y todo lo que Eduardo Caballero Calderón quería decir sobre las tendencias modernas. Ciertamente Eduardo Caballero Calderón no ha sido el primer hispanoamericano en referirse a las corrientes novelescas de la actualidad en forma tan apabullante. Basta rastrear las ideas de Julio Cortázar en la primera parte de *Rayuela* para comprobarlo. En circunstancias similares de estrechez económica y de gran ebullición filosófico-literaria, oigamos lo que dice un protagonista de *Rayuela* en París:

No quiero escribir sobre Rocamadour, por lo menos hoy; necesitaría tanto acercarme mejor a mí mismo, dejar caer todo eso que me separa del centro. Acabo aludiendo siempre al centro sin la menor garantía de saber lo que digo, *cedo a la trampa fácil de la geometría con que pretende ordenarse nuestra vida de occidentales*: Eje, centro, razón de ser, Omphalos, nombres de la nostalgia indoeuropea. *Incluso esta existencia que a veces procuro escribir, este París donde me muevo como una hoja seca*, no serían visibles si detrás no latiera la ansiedad axial, el reencuentro con el fuste. Cuántas palabras, cuántas nomenclaturas para un mismo desconcierto. A veces me convenzo de que la estupidez se llama triángulo, de que ocho por ocho es la locura o un perro. Abrazado a la Maga, esa concreción de nebulosa, *pienso que tanto sentido tiene hacer un muñequito con miga de pan como escribir la novela que nunca escribiré o defender con la vida las ideas que redimen a los pueblos*. El péndulo cumple su vaivén instantáneo y otra vez me inserto en las categorías tranquilizadoras: muñequito insignificante, novela trascendente, muerte heroica. Los pongo en fila, de menor a mayor: muñequito, novela, heroísmo. Pienso en las jerarquías de valores también exploradas por Ortega, por Scheler: lo estético, lo ético, lo religioso. Lo religioso, lo estético, lo ético, lo ético, lo religioso, lo estético. El muñequito, la novela... (*Rayuela*, págs. 28-29)¹¹ [el subrayado es mío].

Veamos cómo Eduardo Caballero Calderón se las ha arreglado para arremeter en las *Notas* sin que se vea:

...A propósito de los escritores de la nueva ola escribí textualmente: "Detrás de esas novelas no hay nada. No hay una historia, ni una memoria, ni una realidad personal, ni una sociedad, ni una tierra, ni un país por detrás". Luego, a pesar de todo, también me interesa que los personajes para ser humanos tengan debajo de ellos un suelo donde poner los pies. Los de generación espontánea, como los mendigos de Beckett, son abortos abominables. No son espíritus, sino cuerpos que se corrompen, se pudren, se supuran, se deslíen en una prosa demencial que se pega a los dedos y deja olor a muladar y a tarro de la basura. Son personajes que apestan (*El buen salvaje*, pág. 19).

Valdría preguntarse seriamente qué diferencia habría entre el estudiante y los personajes de Beckett que critica y si detrás de él hay una historia, un país, una memoria, una rea-

¹¹ JULIO CORTÁZAR, *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Suramericana, 1967, págs. 28-29.

lidad personal, una sociedad, etc. Todos los indicios parecen identificar cada vez más el uno con los otros. Y si fuese así, la parodia y la ironía de Eduardo Caballero Calderón y de Cortázar por los novelistas de 'la nueva ola' en verdad gana mucho en sutileza y hondura.

He aquí por qué sólo una caricatura de personaje podría oscilar en un 'péndulo' que cada vez le aleja del reposo soñado y del equilibrio que tanto necesita para rehacer sus pocas energías desparramadas inconducentemente aquí y allá (semejanza cercana entre Eduardo Caballero Calderón y Cortázar).

El parentesco entre los personajes de Baroja que Ortiz apunta no podría pasarse inadvertido. En ambos autores el personaje abúlico deambula, anda y desanda caminos, ideas y formas que no le conducen a nada con excepción del cansancio y la derrota. Y, sin embargo, el lector está pendiente del posible cambio del protagonista, pendiente de algo que le obligue a dar un paso definitivo y en firme. Al contrario de lo que se espera, cada vez se hunde más, se aleja de quienes pueden ayudarle y rehusa toda forma de salvación. Lo hace para probar ante sí mismo que su situación había sido, es y será fatalmente irremediable. De aquí el que se hable de abulia en el sentido de predisposición a aceptar cualquier medio que corrobore su tesis inicial de que quizá, a pesar de sí mismo, todo era inevitable.

La abulia adquiere ciertas manifestaciones evasionistas en concordancia con la situación y con la línea tradicional de los personajes evasionistas de Eduardo Caballero Calderón (*cfr. Manuel Pacho, El Cristo de espaldas, Caminos subterráneos*, etc.): de la realidad circundante con la que no puede transigir, a la realidad interna del mundo de sus creaciones novelescas; del pasado familiar y lejano (allá en América), al presente en Europa y, finalmente, del momento opaco en que vive, al futuro en que se sueña novelista consagrado y famoso.

Siendo de un temperamento imaginativo e inteligente, como él mismo se considera, la evasión le lleva a creer que su desadaptación al medio francés es sólo una manera personal de desaprobación del modo como se vive allí, sin comprender que al hacer de la desaprobación un sistema de vida, se va

aislando de los demás y va adquiriendo su consabida etiqueta de 'salvaje' ante quienes critica.

Su vida mental se debate en dos frentes y flota a dos aguas: el de su pasado que rechaza porque representa la negación de sus posibilidades futuras, y el de su futuro que termina no viendo a fuerza de distorsionarlo con sueños de grandeza. Cuando la realidad presente se estrecha en torno de su mundo, termina por aceptar su condición de *clochard* porque desde allí puede vivir marginalmente, sin esfuerzo. Pero su abyección moral no hubiera sido gran impedimento si sus flaquezas físicas no se hubiesen interpuesto. Así que si la novela no termina mientras ejerce la mendicidad es porque fuerzas ajenas y superiores a él le sacan de allí. Pero para entonces se le han cerrado las puertas en todas partes (fracaso del pícaro) y el mal que tanto temiese (la deportación) se hace inminente. ¿Podría darse un abúlico más auténtico?

Cuatro reparos le hizo la crítica a la obra cuando salió galardonada. Comentaremos esas preguntas sucintamente¹²:

Emilio Gasco Contell opina que hay "falta de unidad en la línea narrativa". Si la novela no fuese una obra anti-conventional, sobradas razones tendría el crítico. Pero lo es y Eduardo Caballero Calderón ha querido que así sea. Si se comprenden los niveles de la estructura y del punto de vista, mal podría decirse que falta unidad si en verdad se trata de un edificio (14 cuadernos) de catorce pisos. La falta de unidad es aparental solamente.

Raúl Chávarri se queja de la "falta de esperanza" que el desenlace propone. Chávarri posiblemente no está al tanto de la producción anterior a esta novela. Si lo estuviera, sabría que el buen salvaje es otro de los personajes trágicos, extremistas y solitarios de Eduardo Caballero Calderón.

Jorge Campos se pregunta si el protagonista "es un ejemplo excepcional o un caso generalizado". La excepcionalidad del personaje obviamente lo hace ejemplar. Difícilmente podrían desfilar cientos de estudiantes hispanoamericanos por París con los mismos síntomas, actitudes y desenlaces como

¹² C. H., *ibid.*, pág. 38.

para hacer de ellos 'casos generalizados'. Hay evidentemente una abstracción por medio de la cual Eduardo Caballero Calderón ejemplifica un tipo.

Rafael Vázquez Zamora, quien elaborara un largo artículo sobre los pormenores del Nadal en 1965 para *Destino*, sostiene con mucha razón que "el carácter hispanoamericano de la obra es ocasional" y que "el debatirse del protagonista por escribir vale más"¹³. Nada más atinado podría decir un crítico europeo. Si es hispanoamericano el personaje, en parte es debido al hecho de que Eduardo Caballero Calderón trata un tema y una psicología que le es muy familiar, sin desarraigarse pero universalizándose a la vez.

D. CONSIDERACIONES FINALES

Con *El buen salvaje* logra por fin Eduardo Caballero Calderón el mayor grado de objetividad que ya desde 1955 intentara con *La penúltima hora* y al cual se aproximara tanto en *Manuel Pacho*. Se trata de una obra en la que desaparece estructuralmente la huella del autor y el punto de vista, en primera persona de principio a fin, es objetivo.

Es una novela de triple estructura (novela dentro de la novela y, por ende, anti-novela); en la primera se escribe una novela picaresca moderna; con la segunda se testimonian los repetidísimos intentos de un novelista por escribir su obra. Es la historia de un abúlico que termina con las manos vacías. Y en la tercera, Eduardo Caballero Calderón envuelve, recoge, prologa, encuaderna y publica una novela que se llama *El buen salvaje* con los materiales de la picaresca y del novelista.

Con el sistema de *Notas* (apéndices de la vida del pícaro y de las observaciones literarias del novelista) Eduardo Caballero Calderón polemiza sobre el *nouveau roman* y sobre la *nouvelle vague* para demostrar que es una novela vacía, inau-

¹³ RAFAEL VÁZQUEZ ZAMORA, *Las novelas acuden a la cita*, en *Destino*, Barcelona, núm. 1484, 15 de enero de 1966, págs. 28-31.

téntica y oportunista. Sin embargo, el mayor acierto crítico de Eduardo Caballero Calderón, radica en el hecho de hacer que su protagonista-novelistas sea un producto de la 'nueva ola' y caiga en la red de los 'seudo-valores', aunque formalmente los critique. Así vista, la novela es una parodia sutilísima de la novela moderna (especialmente la francesa preconizada por Alain Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute).

Las alusiones al buen salvaje víctima, tomadas de Rousseau, sólo sirven de punto de partida. Rousseau nada prueba en la obra de Eduardo Caballero Calderón que no sea lo contrario de lo que se dijera en los *Orígenes de la desigualdad*. Es *salvaje* más que *buen salvaje* en verdad pero sólo porque Eduardo Caballero Calderón ha tomado el punto de vista europeo al enfocar el protagonista.

Más que en cualquiera otra novela de Eduardo Caballero Calderón, el estilo aquí es variado en virtud de los niveles estructurales de la obra. Y si el lector cree que se 'pierde', es debido a los altibajos del punto de vista y no del estilo. Pues si algo hay de novedoso y meritorio aquí es el trabajo estilístico de Eduardo Caballero Calderón para hacer que el estilo caracterice y establezca la diferencia entre los distintos niveles. Es decir, que en virtud de la lengua puede verse la diferencia entre la picaresca y la novela dentro de la novela.

La metáfora de Paul Werrie es un ejemplo acertado de lo que Eduardo Caballero Calderón logra con su trabajo: "Le roman qui se fait de ne pas se faire": Se hace (lo que queda), deshaciéndose (intentando escribir una novela que a la postre son seis novelas comenzadas pero inconclusas).

Es una obra compleja y elaborada en estructura, estilo, contenido, tema y ambientación. Representa la cúspide de la producción de Eduardo Caballero Calderón.

GERMÁN D. CARRILLO S.

Milwaukee, Wisconsin, Estados Unidos de América.