

Mínimo múltiplo: del cuento al haikú de Dalton Trevisan



BERTA WALDMAN

Desde que comenzó a escribir, en las décadas de los cuarentas y cincuentas, Dalton Trevisan¹ demostró poseer los atributos necesarios de un gran escritor: originalidad, pasión, capacidad de resumir su época y de oponerse a ella. Su primera publicación aparecida en la prensa oficial es de 1959 (*Novelas Nada Exemplares*). Antes de esto, sin embargo, participó activamente en la organización de la revista modernista curitibana *O Joaquim*, cuyo primer número es de abril de 1946, y en donde publicó varios de sus cuentos. La edición de la mencionada revista fue financiada, en parte, por el escritor, quién también costó la impresión de sus primeros libros de cuentos en forma de folletines, distribuidos de mano en mano o por el correo.

A pesar de que algunos escritores paranaenses habían participado del séquito modernista durante la década de los veinte, adoptando el tono de conmemoración propio de este primer momento del modernismo, fue a partir de los años cuarentas cuando surgió un movimiento de renovación de las artes propiamente dicho en Paraná. Y no podía haber sido diferente. Curitiba, en los años veinte, era una pacífica capital de provincia. ¿Cómo reflexionar los dramas y las neurosis de una civilización tecnológica en medio de tanta paz? ¿De dónde extraer el tipo de inquietud que movió, por ejemplo, a los futuristas de Milán o del Armony Show de Nueva York?

Sólo dos décadas más tarde las ciudades paranaenses entraron en un esquema de vida más agresivo, que tal vez haya

hecho viable el surgimiento de algunos artistas de la nueva generación, de la que forma parte Dalton Trevisan, con nuevas propuestas estéticas.

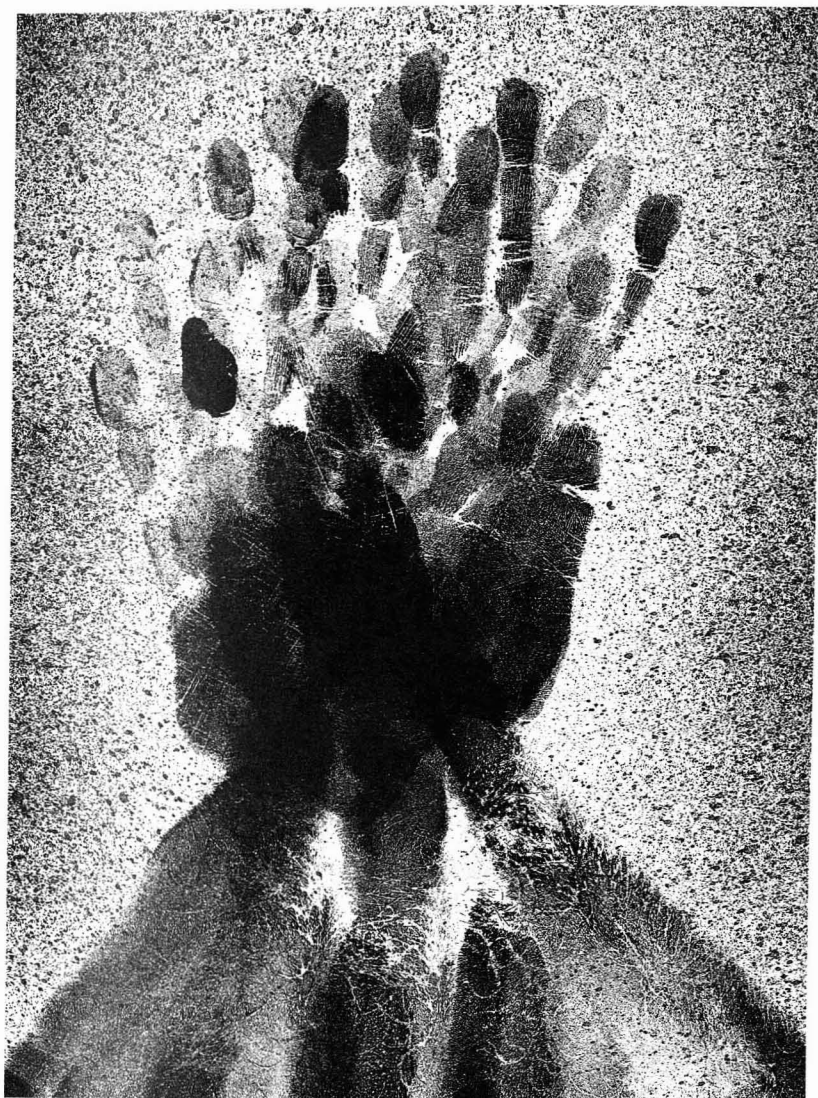
Si el establecimiento de algunas relaciones extratextuales son necesarias para situar a un escritor y saber de qué modo dialoga con su época, esto no es, sin embargo, suficiente para determinar la particularidad que marca su texto. Lanzando una mirada panorámica sobre la producción literaria de Dalton Trevisan, se ve que ésta es vasta y traza el itinerario de una búsqueda incesante y obsesiva que se manifiesta en la repetición de situaciones, de personajes, de un mismo tema que se retuerce en vueltas indefinibles.

Desde sus primeros cuentos, se destaca una línea que atraviesa la obra del autor: la condensación. Para alcanzarla, echa mano de la sustracción que básicamente significa suprimir y "lavar" frases, pedazos de cuentos, reescritos sistemáticamente en cada nueva edición. Un poco como los grabados de Escher en donde una mano borra lo que la otra escribe; la mano que corrige, corta, no es la misma que aquella que escribe; otras fuerzas la guían, otras razones la hacen borrar, sustituir, pulir, agregar, dando visibilidad a un proceso en el que las alteraciones indican paradójicamente una voluntad no de narrar, sino de callar.

Esas "correcciones" de ruta crean tensión entre el material publicado y el nuevo texto que se sobrepone al primero, forjándose una tela intertextual de diálogos endogámicos, donde el otro, el nuevo, el diferente, es extrañamente investido de atributos del mismo (el anterior). A través de esa función operativa, donde una línea no deja de desdoblarse, el texto se vuelve al mismo tiempo paradigma para aparecer no como un concepto, sino como una imagen que se va desocupando.

En los libros *Cemitério de Elefantes*, *O Vampiro de Curitiba*, *A Guerra Conjugal*, publicados durante los años sesentas, y todavía en *O Rei da Terra*, de 1972, Dalton Trevisan realiza más investigaciones en torno al material literario que al trabajo es-

¹ Dalton Trevisan ha publicado los siguientes libros: *Novelas Nada Exemplares*, 1959; *Cemitério de Elefantes*, 1964; *Morte na Placa*, 1964; *O Vampiro de Curitiba*, 1965; *Desastres dos Amos*, 1968; *Mistérios de Curitiba*, 1968; *A Guerra Conjugal*, 1969; *O Rei da Terra*, 1972; *O Pássaro de Cinco Asas*, 1974; *A Faca no Coracao*, 1975; *Abismo de Rosas*, 1976; *A Trompeta do Anjo Vingador*, 1977; *Crimes de Paixao*, 1978; *Virgem Louca*, *Loucos Beijos*, 1979; *20 Contos Menores*, 1979; *Primeiro Livro de Contos*, 1979; *Lincha Tarado*, 1980; *Chorinho Brejeiro*, 1981; *Essas Malditas Mulheres*, 1982; *Meu Querido Assassino*, 1983; *Contos Eróticos*, 1984; *A Polaquinha*, 1985; *Pao e Sangue*, 1988; *Em Busca de Curitiba Perdida*, 1990; *Ah, é*, 1994; *Dinorá*, 1994.



tilístico de sustracción.² Asimismo, ésta ya viene señalada en ciertos malabarismos *deconstructivistas* como se puede verificar, por ejemplo, en el cuento "Debaixo da Ponte Negro".³

El cuento trata del estupro cometido por seis hombres a la empleada doméstica Ritinha da Luz. Como el careo se hace en la delegación de policía, la narrativa presenta la peculiaridad de traer a su ámbito el relato policiaco. Este tipo de relato cumple la función específica de "traducir" el testimonio de los inculcados a partir de un modelo prefijado, lo que permite su rápido reconocimiento dentro y fuera del área en que transita. La referencia a ese cliché es clara en la fijación de datos como nombre, apellido, edad, estado civil, fecha y lugar de los hechos, atenuantes, etcétera.

Miguel de Tal, cuarenta años, casado, fogonero dejó el servicio a las 10:30 horas y, al cruzar la línea del tren, vio tres soldados y una

mujer en actitud sospechosa. Sintió un tremendo deseo de practicar el acto con la desconocida. Se aproximó al grupo y, ayudado por los soldados, agarró a la mujer, quitándole la ropa y manteniendo relación con ella, aunque a la fuerza. (p. 57.)

Hasta el paisaje que rompe la supuesta objetividad por expresar una sensación ("sintió un tremendo deseo de practicar el acto con la desconocida") viene contaminado por la impersonalidad del cliché, porque la intención es la de, a través de la uniformidad del lenguaje, acomodar el evento a la normatividad del molde fijo.

Así, visto en su conjunto, el cuento se compone de la yuxtaposición de testimonios que el autor preface casi en su totalidad. Como la relatoría policiaca aparece configurada como discurso citado, es difícil designar un yo narrador, ya que el habla de cada uno de los testigos es sometida a las leyes de la jerga policiaca. En este caso, no hay un yo que lance un tú como representación interlocutora, hay antes un vacío de personalidad que estructura maquinalmente el lenguaje, colocándose éste como mediador entre el lector de la narrativa y el mundo contado. El efecto inmediato que se alcanza es el cinematográfico, lo que dice respecto a la neutralidad del narrador y al movimiento rotatorio de los puntos de vista que prevalecen o muestran sobre lo que se cuenta. Por otro lado, como la versión de cada uno de los implicados es "corregida" por la siguiente, al mismo tiempo que el cuento transcurre, éste va siendo

deconstruido; el lector, desorientado, se ve lanzando a la oscuridad de la noche (el estupro ocurre entre las 22 y 23 horas), y en la trama narrativa llena de puntos de vista discordantes, topando de cara con la injusticia, la víctima se va transformando en culpable. Al proyectar una versión sobre la otra para desmentirla sucesivamente, el autor va desarmando el edificio de *inverdades* erguido por el cliché y termina el cuento apuntando hacia la única cosa que interesa, pero que sólo el guardia civil Leocádio observa: "al pasar debajo del Puente Negro vi una negrita llorando".

Aunque el cuento se presenta como un todo orgánico, sin brechas o lagunas, Dalton Trevisan alcanza, a fuerza del modo de estructurarlo, crear efectos paradójicos como la indeterminación y el vacío del sujeto, la condensación y el hueco del lenguaje, que iluminan situaciones cotidianas neutralizadas por una visión automatizada, objetivos buscados de modo más agresivo y radical a partir de *O Pássaro de Cinco Asas* (1974), en donde es evidente que el autor tiene la mira en el haikú. Y este objetivo pasa a ser tan vigoroso que se inscribe como programa estético, conforme se puede leer en el único prólogo que él escribió a sus libros⁴ y que también data de 1974:

² Véase August Willemssen, "Sobre a evolução estilística, na obra de Dalton Trevisan e as consequências que daí advêm para o tradutor", en *Colóquio Letras*, núm. 132-133, abril-septiembre, 1994, pp. 30-40.

³ En *O Vampiro de Curitiba*, 3a. ed., Livraria Olympe ed./Ed. Civilização Brasileira/Ed. Três, Río de Janeiro, 1974, pp. 57-71.

⁴ *O Vampiro de Curitiba*, pp. 9 y 10

Para escribir el menor de los cuentos la vida entera es corta. Nunca termino una historia. Cada vez que la releo la reescribo (y, según los críticos peor).

Existe el prejuicio de que después de cuento uno debe escribir novela corta y al final novela. Mi camino será del cuento hacia el soneto y de éste hacia el haikú.

A partir de cierto momento, entonces, las frases que ya eran cortas pasan a romperse, se eliminan verbos, conjunciones, pronombres, adjetivos, se elimina el material narrativo, se evita la oración subordinada y se va delineando la oración nominal como costumbre predilecta del autor.⁵ La poda es tan radical que la sintaxis se modifica, tornando el texto cada vez más hermetico. En el pasaje del cuento citado hay una transformación, hay una unidad que se mantiene. El sujeto que la sustenta, incapaz, como el Vampiro (tan aludido a propósito en el texto de Trevisan), de convivir con el otro, lo transforma en él mismo, lo que explica la multiplicación de personajes sin cara y las situaciones repetidas en la obra del autor.⁶ Esa unidad garantizada por la condensación, sin embargo, a cierta altura explota; es cuando el texto, paradójicamente, se construye como ruina. Aunque la reducción forma parte del programa estético del autor, queda la cuestión que indaga en el sentido de la compensación estilística en la obra de Dalton Trevisan, que tiene en los dos últimos libros (*Ah, ¿y Dinorá*) sus ejemplos más radicales. Los haikús o *minihistorias* (neologismo del autor) están lejos de la poesía japonesa que les presta el nombre. En ésta, según la apreciación budista, todas las cosas —humildes, grandes, triviales, excelsas— son solamente parte de una totalidad que se debe recuperar a través de una mera alusión. Una hoja es suficiente para identificar el bosque, atrás del cual está la naturaleza. Una gota descubre el mar y con él los mares, el movimiento del universo. Y así en adelante.⁷ Ya en Dalton Trevisan los haikús son antes fragmentos trasladados de cuentos matrices que, solos, crean una autonomía, aunque continúen, paradójicamente, insertos en las grandes líneas asociativas por los dobles de la repetición. En Dalton Trevisan la fragmentación se da porque un camino narrativo se intercepta, haciendo al cuento colidir con un límite que impide su progresión. Entonces, el texto retorna, y va escavando un mismo paradigma, preso, que está en la estructura de la cual sólo será posible escapar por el engarzamiento de la forma. Ahora, ese movimiento que para

progresar retrocede, siempre remite a la estructura poética. Por otro lado, decir que el cuento de Dalton Trevisan esconde, desde siempre, una estructura poética, no significa endulzar lo que en él es ácido y amargo, una vez que su texto camina en sentido contrario al lirismo tradicional y se instala en un registro antilírico, ofreciéndose al lector como flashes de lo cotidiano en estado bruto. Tal vez se pueda pensar que el móvil del gesto de *reescribir*, más allá de las obsesiones del autor de retomar lo mismo y de los sentidos estéticos que la repetición acarrea, esté amparado en el deseo de llevar a lo exhaustivo el ejercicio de la producción de efectos que la repetición propicia, lo que lo lleva también a representar algunos de sus cuentos a través de la verticalización de los versos, acentuando todavía más el minimalismo de la forma. Es el caso de “Dinorá” (en *Dinorá*), entre tantos otros:

Perdida por ese negar
Daba todo a él
Era sandalia era cigarro
buen aguardiente un buen radio
Sólo quiere dinero un billete uno más
¿qué es lo que él tiene?
una chocita, un puñal⁸

La condensación, por su lado, se consigue por las sustracciones, pero también por el ajuste cada vez más calibrado del episodio narrado en migajas, haciéndolo coincidir con su expresión verbal y ajustándolo al mismo tiempo para que rebese sus límites. Así, Trevisan procura hacer que lo que él dice sea presencia de la cosa dicha y no discurso sobre la cosa. Por eso, en sus mejores cuentos el método es francamente poético, y no extraña que la literatura del autor ejerza influencia no sólo en la prosa sino también en la poesía brasileña contemporánea.⁹

El resultado es un híbrido tensionado entre dos géneros: uno que glosa, narra y comenta, otro que recrea y reubica el objeto en un nuevo orden. Esta situación se invierte especulativamente cuando Dalton Trevisan escribe los haikús. Ahí, su intención es la de escribir sus pequeñas piezas en rúbrica poética, pero él desconfía de esa inserción de modo absoluto, ya que opone a los haikús el subtítulo de *minihistorias*. En ellas la narración (es verdad que alusiva, truncada, telegráfica, hermética) se mantiene en diferentes grados; lo mismo sucede con los personajes (aunque sin cara), hilos de trazos descriptivos, diálogos hechos de hablas a la deriva, destituidas de las trabas responsables por su cohesión.

—Tu profesora telefoneó. Para que te castigue, tú. Besando en la boca a los niños.

—Qué feo, hijo mío. Eso no se hace.

— ...

⁵ Wilson Martins y August Willemsen observan que la reducción de los cuentos de Trevisan hace que ellos se asemejen más a una proyección de diapositivas que a una película. Ver, a propósito, el artículo de Willemsen citado en la nota 2.

⁶ Retomo aquí la idea del vampirismo en la obra de Dalton Trevisan desarrollada en el libro *Do Vampirismo ao Cafajeste. Uma Lectura de la Obra de Dalton Trevisan*, Huicitec/Ed. Unicamp, Sao Paulo, 1988, que aplico tanto para la comprensión de sus personajes como para su lenguaje, al cual me refiero como discurso-vampiro, identificándolo como aquél cuya meta es el silencio.

⁷ Ver Octavio Paz, *El libro de los hai-kais*, Massao Ohno/Roswitha Kemp, Sao Paulo, 1980.

⁸ En *Dinorá: Novos Mistérios*, Editora Record, Río de Janeiro, 1994, p. 10.

⁹ Es el caso de la poesía de Francisco de Alvim.

- Niño besa a niña.
 —Qué chistocito, querido.
 — ...
 —¿Piensa qué dejan ellas?¹⁰

Con esto hemos montado un extraño orden en la obra de Trevisan, siempre sorpresiva, dialéctica y contraria: atrás de la narrativa, la poesía, atrás de la poesía la narrativa. En los dos casos, el texto va más allá de los límites del género con el que se vincula, provocando su ruptura.

Esa ambivalencia es, con certeza, expresión del modo como el autor percibe la literatura. Por un lado se desjerarquiza el espacio noble de la poesía, que descende de la torre del prestigio literario, rechazando tanto el matiz clasicista como aquél de las corrientes experimentales de la vanguardia; se aproxima así un poco al Modernismo del 22 por la incorporación poética de lo coloquial, pero se separa de él porque su uso está lejos del poema malicioso de efectos satíricos que caracterizó a aquel movimiento, alimentando su independencia en suelo crítico alegórico fuera de cualquier programa de grupo preestablecido. Por otro lado, el autor frustra la expectativa o promesa de que el futuro del cuento sea la novela corta o la novela, creando un género (la minihistoria) cuya complejidad de composición, en general, es subestimada, tal vez por su brevedad, razón por la cual aparece ante el lector como un género de fácil ejecución. Para pena de Trevisan, el cuento gana en relevancia excepcional porque el autor ejercita en él, como pocos, la génesis de un núcleo capaz de atraer todo un sistema de relaciones conexas, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que parecían fluctuar virtualmente en la memoria o en la sensibilidad del lector.

Un cierto tipo de ambiente coloquial, que el lector identifica con el estilo de Dalton Trevisan, atraviesa su poesía y su narrativa y le da un tono general. Uno de los procedimientos más interesantes utilizados por el autor para llegar a este tono se liga a la práctica hiperrealista de transferir hacia el texto lenguajes rápidos, *ready mades*, clichés que vienen del mundo de la experiencia cotidiana, en donde el automatismo de la percepción los banaliza, pero que en la literatura de Trevisan ganan nuevo estatuto y diversos sentidos.

En los textos de Dalton Trevisan, el habla coloquial pasa de un sujeto a otro, sin marca clara: "Vivo sólo para él. ¿Crees que lo reconoce? Pero no me arrepiento." "¿Todavía besa en la boca a los niños?"¹¹

El haikú inicia con dos interlocutores cuya identidad se desconoce. Así, el lector se pregunta no sólo quién enuncia (¿una adolescente?, ¿la esposa?, ¿una prostituta?), sino también a quién se dirige el habla enunciada.

Esa indeterminación ecualiza a todos los personajes y al multiplicar, confrontar y cruzar los discursos, se crea, en el

vaivén de las hablas, el movimiento rotatorio de las voces que apunta hacia el vaciado del sujeto que deja de ser unitario y se transforma en un archivo de hablas disgregadas, aunque todavía organizadas bajo forma de diálogo.

La pequeña crónica familiar de ambiciones frustradas, las luchas conyugales y crímenes de pasión, las relaciones interpersonales conflictivas, la medida de las fuerzas entre el verdugo y la víctima, son un conjunto de temas que se finca en el suelo curitibano, y no excluye a ninguna clase social, aunque el autor privilegie las figuras anónimas de lo cotidiano pertenecientes a la pequeña burguesía.

La ubicación de las historias en un ambiente local, sin embargo, no tiene sentido si no se toma en cuenta el tratamiento literario dispensado a los temas, el cual confiere al cuento atributos capaces de crear un rombo pequeño, en lo local, en lo particular, expandiéndolo a lo universal, lo general. Al no ir en sentido contrario, es decir de lo universal a lo local, se realza la condición de provincia de Curitiba, tímida relativamente ante las metrópolis, apiñada de cartas anónimas que denuncian supuestos adulterios, con sus mujeres vestidas de negro y satén, ostentando várices en las piernas y los dientes rotos; con sus hombres, adolescentes, novios, maridos y amantes, piratas aventureros que nunca vieron el mar, inmovilizados en su fracaso. Todos bebiendo del cáliz amargo del licor de huevos, mientras dejan su rastro marcadamente moderno (¿posmoderno?) en la discontinuidad progresiva de sus hablas. Golpeadas por la eliminación de nexos, presentaciones, situaciones o ideas intermediarias, esas hablas se vuelven cada vez más herméticas, y el autor obliga al lector a asumir una posición interna al texto, para habilitarlo a "coser" sus sentidos posibles. Ese pasaje hacia dentro del texto, por su lado, limita al lector a la identificación con una realidad que, a sus ojos, es degradada, lo que causa en él un fuerte impacto.

Con esos dislocamientos, el autor, de cierta forma, subyuga al lector en el plano estético, de la misma forma que sus personajes se debaten para subyugarse unos a otros. Esa lucha para establecerse del lado donde está el poder, el mando, tiene un anclaje histórico en el suelo común del capitalismo salvaje.

Al desestructurar físicamente el lenguaje, el autor pone en evidencia un movimiento autofágico, en el que el lenguaje doblado sobre sí mismo decrece en favor de áreas de silencio, colocando el género cuento en una situación de *impasse*, ya que él perdió su soporte, las bases sobre las que se asentaba, ostentando las sobras, los restos de una unidad que se deshace.

Pero es en este lugar de duda y de *impasse* en el que vamos a permanecer. Sólo el haikú subyace al cuento, y si al cuento subyace la poesía, somos siempre devueltos al espacio híbrido e incómodo prellenado precariamente por un mínimo múltiplo que atraviesa la obra de Dalton Trevisan, pero que no se deja clasificar de forma absoluta. ♦

¹⁰ En *Dinorá: Novos Mistérios*, p. 10.

¹¹ *Ibid.*, p. 11.